فهم دراسات الأفلام



تأليف : وارن بَكلاند

ترجمة : د. محمد منير الأصبحي

الفن السابع 222



فهـم دراسـات الأفـلام

من هتشكوك إلى تارانتينو



الفن السابع **٢٢٢**

رئيس التحرير : محمـــد الأحمـــد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

فهم دراسات الأفلام

من هتشكوك إلى تارانتينو

تأليف: وارن بَكلانــد

ترجمة: د. محمد منير الأصبحي

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية — دمشق ٢٠١٢م

العنوان الأصلي للكتاب:

Understand Film Studies

From Hitchcock to Tarantino

by Warren Buckland

(London: Hodder Education, 1998)

وهو من سلسلة كتب Teach Yourself (علّم نفسك بنفسك)، وكان قد نشر سابقاً تحت عنوان **علم نفسك دراسة الأفلام**. والترجمة الدقيقة للعنوان الحالي هي: **فهم دراسات الأفلام**.

فهم دراسات الأفلام: من هتشكوك إلى تارانيتو / تأليف وارن بكلاند ؛ ترجمة محمد منير الأصبحي .- دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٢م .- ٣٣٦ ص؛ ٢٤ سم.

(الفن السابع؛ ٢٢٢)

١ - ٧٩١,٤٣ ب ك ل ف ٢ - العنوان ٣ - بكلاند
٤ - الأصبحي ٥ - السلسلة

مكتبة الأسد



إهداء الكاتب

أكرس هذا الكتاب

إلى ذكرى أبي .



شكر وتقدير

نشأ معظم هذا الكتاب من محاضرات جرى "اختبارها" حين ألقيت على طلاب البكالوريوس في جامعة أنجليا الشرقية University of East Anglia وجامعة جون مورز في ليفربول Liverpool John Moores University وجامعة أمستردام Amsterdam University وجامعة بروكس بأوكسفورد Oxford Brookes University. والحاجة إلى عرض نقاط واضحة بالنسبة للمحاضر/الكاتب (وهي في الواقع نقاط اكتُسِبَت على مدى سنين من الدراسة لكنها جديدة على المستمع والقارئ) تتطلب جهداً وتصميماً ليكون المرء مختصراً في كلامه ومثقِّفاً في الوقت نفسه. وآمل أن أكون قد قطعت شوطاً نحو تحقيق هاتين الصفتين في هذا الكتاب. لذلك فإن هذا الكتاب مدين بالكثير للطلاب الذين جلسوا يستمعون للمحاضرات الأصلية. فردود أفعالهم ساعدتني على تحويل ملاحظاتي لتكوّن الفصول التالية.

ومن ناحية ذات طابع شخصي أكبر، فقد قرأ كثير من الأصدقاء والزملاء فصولاً مفردة وقدموا لي اقتراحات نقدية وإبداعية لمراجعتها. لذلك فإنني أود أن أشكر غلن كريبر Glen Creeber وشون كَبيت Sean Cubbit وكيفن دونَلي Kevin Donnelly وتوماس إلسيسر Thomas Elsaesser وسيبيل كارابينا Sibel Karabina وبيتر كرامر Peter Krämer وجولي مكلَسكي Julie Maclusky وستيف مارشانت Steve Marchant وأليسون مكماهان Alison McMahan وبريان أوليري Brian O'Leary وليديا باباديمتريو Lydia Papadimitriou على تعليقاتهم واقتراحاتهم. وأود أن أشكر فيليب فرنش

Philip French وصحيفة **الأوبزرفر** *The Observer* على سماحهما لي بإعادة نشر مراجعة فرنش لفيلم **المريض الإنجليزي**.

كما يود المبدع والناشر أن يوجها الشكر إلى الجهات التالية لسماحها بصور ساكنة من الأفلام:

اللوحة الأولى: Warner Bros / The Kobal Collection؛

اللوحة الثانية: MGM / The Kobal Collection؛

اللوحة الثالثة: Creamer, William / Paramount / The Kobal Collection؛

اللوحة الرابعة: Moseley, Melissa / Canal + / Touchstone / The Kobal Collection؛

اللوحة الخامسة: Westdeutscher Rundfunk / Warnor Bros / AKG-Images؛

اللوحة السادسة: Paramount / The Kobal Collection؛

اللوحة السابعة: Warner Bros / The Kobal Collection؛

اللوحة الثامنة: American Playhouse / Channel Four Television / Ronald Grant Archive؛

اللوحة التاسعة: Miramax / Everette / Rex Features.



لديك دقيقة فقط؟

"أعجبني هذا الفيلم" / "لم يعجبني هذا الفيلم"

نكرر قول آراء من هذا النوع وسماعها ونحن نغادر إحدى دور السينما أو بعد مشاهدة فيلم على شاشة التلفزيون. وهذا ينبئونا بشيء عن أذواق المشاهدين، ولكنه لا يعطينا معلومات كثيرة عن الفيلم.

إن نقطة الانطلاق في دراسة الأفلام (بالمقارنة مع مجرد مشاهدتها) هي المضي إلى ما وراء "أعجبني / لم يعجبني." وإحدى الطرق هي تبطئة الفيلم لرؤية كيفية صنعه. ومن المحتمل أن تُدْهَش من مدى ما يدخل في فيلم جيد الصنع من المهارة الفنية والحرفية والفن – أكان فيلماً فنياً أوروبياً مثل فيلم فيليني 8 ½ (١٩٦٣) أو فيلماً هوليوودياً حقق نجاحاً هائلاً مثل فيلم الحديقة الجوراسية (١٩٩٣).

ومعظم الأفلام ليست أفعالاً تلقائية تصنع على الفور بكل بساطة. بدلاً من ذلك، يتم التخطيط المسبق للأفلام التجارية قبل شهور (وأحياناً سنوات) من قبل جيش كامل من الحرفيين المهرة: منتجون وكتاب سيناريو ومخرجون ومصورون سينمائيون وعاملون في المونتاج[١] ومهندسو صوت وموسيقيون

(١) تترجم كلمة editing عادة بكلمة المونتاج، لكن المؤلف يميز في هذا الكتاب بين كلمتي montage و editing، لذلك استعملت كلمة "مونتاج" لترجمة كلتا الكلمتين حين لا يوجد تمييز واضح في المعنى، وعبارة "المونتاج التركيبي" كترجمة للكلمة الثانية حين يكون المعنى المقصود هو تجميع اللقطات في مقطع واحد ووضع لقطات مقابل بعضها البعض للتعبير عن معنى معين. (المترجم)

وفنيو إضاءة والقائمون بتزويد الطعام، وينبغي ألا ننسى الممثلين. وأعمال صنعت بهذه البراعة العالية تستحق نظرة أقرب.

لذلك فإن دراسة الأفلام لا تعني مجرد محاولة حفظ أسماء المهابيل الثلاثة The three stooges، أو تلاوة أسماء جميع الأفلام التي صنعها مخرجك أو ممثلك المفضل. إن دراسة الأفلام تنطوي على النظر إلى الأفلام بدقة أكبر، وهذا يتطلب ساعات من الدراسة. ويزودك كتاب فهم الدراسات السينمائية بسلسلة من المفاهيم التي تمكنك من تحليل قرارات فنية وتكنيكية وروائية تدخل في صنع فيلم من الأفلام.

كما ستجد في هذا الكتاب معلومات عن الأنواع المتشعبة من المونتاج والتصوير السينمائي، والأساليب المختلفة في رواية القصة، وكيفية دراسة أسلوب المخرجين المختلفين وموضوعاتهم، وما الشيء الذي يعرِّف الفيلم الأسلوبي، والصيغ المختلفة التي يمكن للفيلم الوثائقي أن يتخذها (فالأفلام الوثائقية لا تصنع جميعها بالطريقة نفسها). وسيشجعك الفصل الأخير على كتابة مراجعات تثقيفية تتجاوز "أعجبني هذا الفيلم" / "لم يعجبني هذا الفيلم."

كتاب **فهم الدراسات السينمائية** يزودك بنقطة انطلاق لدراسة عالم الأفلام المثير.

m

دراسة السينما: يالها من فكرة سخيفة!

كريستيان مِتز

في هذا الكتاب آمل أن أبيّن أن دراسة السينما ليست فكرة سخيفة (مِتز Christian Metz عالِم الأفلام الفرنسي كان يكسب عيشه من دراسة السينما، لذلك فهو أيضاً لم يعتقد أنها فكرة سخيفة). وينبغي ألا نفكر بدراسة الأفلام على أنها أقل شأناً من دراسة فنون أخرى، كالمسرح والرسم والأوبرا، وذلك لسببين. أولاً، يحتل الفيلم مكانة بارزة في المجتمع، ولأن الفيلم وسيلة شعبية، فمن الواجب دراسته دراسة جدية. وثانياً، إذا تبنى دارس الأفلام مدخلاً جدياً ومسؤولاً وناقداً، فإن دراسة الأفلام تتمتع عندها بالأهمية نفسها مثل الأنواع الأخرى من الدراسات. وأنا أستعمل عبارة "دارس الأفلام" بأوسع معانيها – أي بمعنى أي شخص يُنَمّي اهتماماً بتحليل الأفلام وفهمها وتقييمها، ولايقتصر المصطلح على الذين يدرسون دراسات عليا. وفي نهاية المطاف، موقف الدارس هو الذي يبرر دراسة الأفلام، وليس طبيعة الفيلم أو شعبيته. وإذا حمل الدارس (أو الدارسة) مهمته محمل الجد، فإن دراسة فيلم ستيفن سبيلبرغ Steven Spielberg **العالم المفقود: الحديقة الجوراسية** تصبح عندئذ مهمة ومشروعة مثل دراسة مسرحية **هاملت** لشكسبير، ولوحة **السفراء** لهانس هولبين Hans Holbien وأوبرا **الناي السحري** لموزارت.

وقد كتب مِتز أن "السينما يصعب شرحها لأنها سهلة الفهم." وآمل أن أبيّن في هذا الكتاب أن السينما ليست صعبة الشرح إذا ما أصبحت أدوات

النقد الرئيسية التي يستعملها العلماء في تحليل الأفلام مألوفة لديك. وكهدف ثانوي، سننظر إلى أفلام ليست سهلة الفهم وسنرى ما الذي يجعلها صعبة. وبتحليل الطبيعة المعقدة للأفلام الصعبة، يجب أن نتمكن من تقديرها تقديراً أفضل.

في دراسة الأفلام، ينتهي الأمر بعلماء الأفلام ونقادها أن يصفوها أو يحللوها أو يقوموا بكلا الأمرين معاً. ونحن في **الوصف** نكرر بالكلمات ما نراه في فيلم ما. فبإمكاننا أن نصف محتوى الفيلم (ما نراه): على سبيل المثال في **الحديقة الجوراسية** نستطيع وصف اللحظة التي يمشي فيها غرانت Grant (سام نيل Sam Neill) إلى جانب بريكيصور[١] ويحدق فيه متعجباً. أو بإمكاننا أن نصف شكل الفيلم (الطريقة التي بُني الفيلم بها): في المثال نفسه، يمكننا أن نصف كيف تدور آلة التصوير وتتابع من اليمين حركة غرانت والبريكيصور. والوصف شرط ضروري للكتابة عن الفيلم، لكنه ليس كافياً. فكل ما ينجزه الكاتب هو ببساطة تكرار ما يعرضه الفيلم.

إننا نحتاج لأن نكمل الوصف **بالتحليل**. وينطوي التحليل على فحص الشكل أو البنية الإجمالية للفيلم – أي تصميم الفيلم. وقد ابتدع الناقد الفني كلايف بِل Clive Bell مصطلح "الشكل ذو المغزى" ليشير إلى ما يعتقد أنه يميز الفن الجيد من الفن الرديء. وحين نقول عن فيلم إن له "شكل ذو مغزى" فإننا نعني أن الكل أكثر من مجموع الأجزاء. فالأجزاء تُجْمَع لتكوِّن كياناً جديداً غير موجود في كل جزء. وقد كتب عالم الأفلام ستيفان شارف Stefan Sharff:

> **الشكل ذو المغزى هو نقيض الفيلم المبتذل ... فالصور تتلاءم معاً بروعة تجعلها ترتقي إلى مستوى من المعنى البصري أعلى.**

عناصر السينما، ص ٧

---

(١) أحد أنواع الديناصورات.

والفيلم المبتذل هو فيلم لا يزيد عن مجموع أجزائه. فأجزاء الفيلم المبتذل – حين تُجمع معاً، لا ترتقي إلى "مستوى من المعنى البصري أعلى،" بل تبقى مجموعة أجزاء. ولتحديد ما إذا كان للفيلم شكل ذو مغزى أم لا، نحتاج إلى تخطي الوصف المجرد ونحلل كيف تتلاءم الأجزاء المفردة للفيلم وتعمل معاً. فإذا استطعنا التعرف على "شكل ذي مغزى" في طريقة تجمع الأجزاء المفردة معاً، يعطينا ذلك سبباً وجيهاً لتقييم الفيلم تقييماً إيجابياً بأن نحكم عليه بأنه فيلم جيد الصنع.

ولكن كيف نتعرف على الشكل ذي المغزى؟ إن عليك أن تدرب نفسك على تقدير الصفات الخاصة التي يتصف بها الفيلم، أو كل مشهد في الفيلم. عليك أن تكتسب معرفة أوسع بعوامل الفيلم الداخلية (وهذا أحد أهداف هذا الكتاب)، وأن تكون حساساً للمعنى الفريد لكل حركة من حركات آلة التصوير أو للتأطير في كل مشهد من الفيلم. فليست جميع حركات آلة التصوير متطابقة. واللقطة التتبعية في فيلم سبيلبرغ **الحديقة الجوراسية** تختلف عن اللقطة التتبعية في فيلم ماكس أوفَلس Max Ophuls **رسالة من امرأة مجهولة** أو في فيلم جان لوك غودار Jean-Luc Godard **عطلة نهاية الأسبوع**. وجميع صانعي الأفلام يستعملون الأدوات المتعرف عليها نفسها، ولكن ليس بالطريقة نفسها. ولفهم الصفات الخاصة لكل فيلم، تحتاج إلى تطوير منظور صانع (أو صانعة) الأفلام وحساسيته للقطات والمشاهد المفردة في كل فيلم على حدة.

وواحدة من أفضل طرق اكتساب معرفة واسعة بالعوامل الداخلية للفيلم هي تحليل عملية اتخاذ القرار التي جرت في بناء فيلم ما.

وهذا ينطوي على النظر إلى الخيارات التكنيكية والأسلوبية والسردية المتاحة لصانع (أو صانعة) الفيلم والخيارات التي يختارها في تجميع الفيلم أو سلسلة مشاهد من الفيلم. والتأكيد على عملية بناء الفيلم يجمع بين دراسة الممارسة الفيلمية والجماليات الفيلمية. ذلك لأننا ننظر إلى الخيارات العملية التي يجري اختيارها في عملية بناء الفيلم وفي الوقت نفسه التأثيرات الجمالية التي يتركها الفيلم في المشاهد.

على سبيل المثال، ما هو الفرق بين تصوير مشهد تصويراً طويلاً مستمراً، حيث تبقى آلة التصوير تدور بينما يجري الحدث بأكمله، وتصوير المشهد نفسه بعدة لقطات؟ الخيار الأول ينطوي على تصوير صانع الفيلم للحدث أثناء حدوثه بدون مقاطعة. والخيار الثاني ينطوي على تجزئة الحدث إلى لقطات مفردة. وكل لقطة جديدة تشتمل على تغيير في وضعية آلة التصوير أو زاويتها أو مقياس اللقطة (المسافة بين آلة التصوير والحدث) أو أمور أخرى. وعلى صانعي الأفلام أن يزنوا فوائد اختيار أحد الأساليب بدلاً من أسلوب آخر ومضار هذا الاختيار، على اعتبار أن اختيار الأسلوب سيؤثر على طريقة استجابة المشاهدين للفيلم. وهذه مسألة واحدة فقط من المسائل التي سننظر فيها في هذا الكتاب.

ولكن قد تعتقد أن تحليل فيلم بهذه الطريقة يدمر التجارب الممتعة التي نمر بها حين نذهب إلى السينما. وإجابتي على هذه النقطة هي طرح فكرة أن الدراسات السينمائية لا تدمر تجاربنا في مشاهدة الفيلم بل تحولها. وقد كتب ت. س. إليوت في قصيدته **المستردّات الجافة**:

خضنا التجربة لكن المعنى فاتنا

والمدخل إلى المعنى يعيد إلينا التجربة

بشكل مختلف.

والمقابلة التي يضعها إليوت بين التجربة والمعنى مفيدة في شرح العلاقة بين مشاهدة فيلم وتحليله. وهدفي في هذا الكتاب هو استخدام أدوات نقدية لتحليل معاني الفيلم، وهذا يتطلب أن يخطو المشاهد خطوة إلى الوراء بعيداً عن تجربته المكتسبة من الفيلم. ومع ذلك، فإن تحليل المعنى، كما يوضح إليوت في قصيدته، سيُرجع التجربة بشكل مختلف. وهكذا فإن نقطتي الأساسية هي أن التحليل النقدي لا يدمر تجربة المشاهد الممتعة المكتسبة من الفيلم، بل يحوّلها. وهذه التجربة المتحولة تتطلب بشكل أولي تطوير فهم نقدي لطريقة صنع الأفلام ولتأثيراتها عليك.

ويصف بيتر وولن Peter Wollen ما تتطلبه دراسة الأفلام:

في كثير من الأحيان هناك عداء تجاه أي نوع من الشرح ينطوي على درجة من الابتعاد عن 'التجربة المعاشة' خلال مشاهدة الفيلم نفسه. ولكن من الواضح أن أي نوع من العمل النقدي الجاد ... لا بد أن ينطوي على مسافة، على فجوة بين الفيلم والنقد ... وهذا شبيه بلوم علماء الأرصاد الجوية على ابتعادهم عن 'التجربة المعاشة' أثناء المشي تحت المطر وتعريض الجسم لضوء الشمس وحرارتها.

الإشارات والمعنى في السينما، ص ١٦٩

يقودني هذا إلى إحدى مقولاتي الرئيسية عن هدف دراسات الأفلام. فهذه الدراسات ليست ببساطة تكديس المزيد ثم المزيد من المعلومات عن الأفلام وصانعيها وصناعة السينما. فتلك طريقة سلبية في التعلم. وأنا في هذا الكتاب لا أزودك بصفحات تلو صفحات من الوقائع المتعلقة بالسينما. وإنما ستجد تأكيداً على شكل فعال من التعلم تُطَوِّر فيه مهارات نقدية وتحليلية، مهارات يمكن تطبيقها على أي فيلم. أريد أن أشجعك على الابتعاد عن مجرد الحديث حول انطباعاتك الشخصية عن الفيلم، وعن الاكتفاء بمجرد إطلاق حكم عليه ("أعجبني هذا الفيلم" أو "لم يعجبني هذا الفيلم.") فهذه طريقة سطحية جداً في الحديث عن الأفلام وآمل أن يمكّنك هذا الكتاب من تخطي هذا النوع الانطباعي من النقد.

وقد رأينا أن فكرة "الشكل ذو المغزى" تمكّن النقاد من إنجاز تقييم **مستنير** للفيلم، عن طريق السؤال: "هل تجتمع أجزاء الفيلم المتفرقة معاً لتكوين مستوى من المعنى البصري أعلى؟ إذا كانت تحقق ذلك، فإن هذا يبرر تقييماً إيجابياً للفيلم. وهذا الكتاب، بتبنيه لهذا النهج المستنير، يشجعك على أن تكون خبيراً متمكناً في الأفلام (والتسمية الأكثر شيوعاً لمثل هذا الخبير هي محبّ السينما). وكما يستطيع خبراء النبيذ تحديد فوارق صغيرة جداً وخفية

في طعم النبيذ، كذلك يستطيع خبير الأفلام تحديد الفوارق الخفية بين الأفلام، وخاصة الاختلافات الصغيرة التي لها تأثير كبير.

تتألف دراسات الأفلام من كمية هائلة من التاريخ والنظريات والأدوات النقدية والمناقشات التي تتناول أفلاماً منفردة. وبسبب الكمية الساحقة من المعلومات المتوافرة، فقد قررت أن أتبع منحى انتقائياً جداً في الموضوعات التي أكتب عنها. وأحد الأسئلة التي وجهتها لنفسي عند انتقاء المواضيع هو التالي: "ما الذي ينجح في دراسات الأفلام؟" إن عدداً كبيراً جداً من القضايا والمشكلات التي يقرر علماء الأفلام الكتابة عنها سيئة الاختيار والصياغة. ولأن النظريات والأدوات النقدية التي يستخدمها بعض علماء الأفلام لا تنطبق دائماً في حالات معينة (أي أنها ليست عامة بما يكفي) فهي بعيدة الصلة عن الموضوع وغير مناسبة.

إضافة لما سبق، فقد قسمت المواضيع في هذا الكتاب إلى تلك التي تطوّر منظوراً داخلياً تجاه الفيلم، وتلك التي تطوّر منظوراً خارجياً. فالمنظور الداخلي يطوّر مدخلاً جوهرياً إلى الفيلم ويدرس عوامله الداخلية. أي إن المنظور الداخلي يدرس الفيلم نفسه، بمعزل عن أي سياق تاريخي أو أخلاقي أو اجتماعي. وفي كثير من الأحيان يشار إلى هذا المدخل على أنه "شاعري." وترسم الفصول الثلاثة الأولى الخطوط العريضة للمداخل التي تطوّر منظوراً شاعرياً إلى الفيلم. ويدقق الفصل الأول النظر في أعمال علماء الفيلم الشكليين (مثل رودولف أرنهايم Rudolph Arnheim وسيرجي ايزنشتاين Sergei Eisenstein) وعلماء الفيلم الواقعيين (مثل أندريه بازان André Bazin)، كما ينظر الفصلان إلى الأساليب الفيلمية المحددة التي يبرزونها في سعيهم لتعريف الفيلم على أنه فن. فالشكليون أبرزوا المونتاج وزوايا آلة التصوير المنخفضة والمرتفعة وما إلى ذلك، بينما أبرز الواقعيون اللقطة الطويلة زمنياً والبؤرة العميقة. كما يقدم هذا الفصل استعراضاً موجزاً للألوان وأساليب

مونتاج التتابع والصوت في الأفلام. وتشمل الأفلام التي يبحثها الفصل: **أفراد عائلة أمبرسون الرائعون** (أورسون ويلز Orson Welles) و**المواطن كين** (ويلز) و**أسرار وأكاذيب** (مايك لي Mike Lee) و**سيء السمعة** (ألفرد هتشكوك Alfred Hitchcock) و**الحديقة الجوراسية** (سبيلبرغ). ويستقصي الفصل الثاني بُنى الحكاية والسرد في عملهما في السينما، بما في ذلك البُنى السردية مثل منطق "السبب والنتيجة" ودوافع الشخصيات والتحول والتسلسل الزمني الخطي وغير الخطي، بالإضافة إلى السرد المقيد والسرد الشامل المعرفة. وتشمل الأفلام التي يبحثها الفصل: **سايكو** *Psycho* (هتشكوك) و**شمال – شمال غربي** (هتشكوك) و**سائق التاكسي** (مارتن سكورسيز Martin Scorsese) و**الاستحواذ الرائع** (دوغلاس سيرك Douglas Sirk) و**الروايات الرخيصة** (كونتن تارانتينو Quentin Tarantino) و**جادة مَلهولاند** (ديفيد لينش David Lynch). ويستكشف الفصل الثالث مفهوم المخرج كمبدع،[١] ويرسم تاريخ هذا المدخل إلى الأفلام من العقد السادس من القرن العشرين حتى اليوم الحاضر. ويلقي الفصل نظرة على المدخلين الأسلوبي والموضوعي إلى الإبداعية[٢] ويستقصي المسيرة الفنية لثلاثة مخرجين: ألفرد هتشكوك وويم وندرز Wim Wenders وكاثرين بايغلو Kathryn Bigelow. ومن الممكن القول إن الإبداعية هي مدخل خارجي إلى السينما. لكنني أشدد على أن الإبداعية تبحث عن الأنماط الأسلوبية والموضوعية في مجموعة من الأفلام، مما يُعَرِّفُها على أنها مدخل داخلي.

---

(١) يستعمل الكاتب الكلمة الفرنسية auteur ويضع الكلمة الإنجليزية author (مؤلف) بين قوسين. وبما أن استعمال الكلمة الفرنسية يتكرر في الكتاب، فقد استخدمت كلمة "مبدع" لترجمتها، باعتبار أن هذا أحد معاني الكلمة الفرنسية وكلمة "مبدع" هي الأقرب إلى المعنى المقصود. (المترجم)

(٢) الموضوعي نسبة إلى الموضوع والإبداعية auteurism نسبة إلى المبدع، وتعني النظرة إلى المخرج بصفته مبدعاً. (المترجم)

وترسم الفصول الرابع والخامس والسادس الخطوط العريضة للمداخل التي تُطَوِّر منظوراً خارجياً إلى الأفلام. ويدرس المنظور الخارجي العلاقة بين الفيلم وجوانب معينة من الواقع الموجود خارجها. وهذا النوع من النقد يضع الفيلم في سياقه التاريخي والاجتماعي. لهذا السبب يطلق على المداخل الخارجية في كثير من الأحيان اسم "النقد السياقي." ويفحص الفصل الرابع مجال الأجناس الفيلمية الخاضع للكثير من الجدل. ودراسة الأجناس هي داخلية وخارجية في الوقت نفسه، فهي داخلية إلى الحد الذي تحاول ضمنه تحديد صفات جوهرية مشتركة في مجموعة من الأفلام، وخارجية إلى الحد الذي تحاول ضمنه ربط الفيلم بسياقه التاريخي والاجتماعي، من منطلق أن أفلام الأجناس المختلفة تُظهر قيم المجتمع وهمومه الأساسية. ويفحص هذا الفصل الأجناس التالية: الميلودراما (ويحلل أفلاماً مثل **فينوس الشقراء** لجوزيف فون سترنبرغ Josef von Sternberg و**البارحة فقط** لجون ستال John Stahl)، والفيلم الأسود (وخاصة الأفلام السوداء الجديدة لجون دال John Dahl) وأفلام الخيال العلمي في العقد السادس من القرن العشرين (مثل فيلم غوردون دوغلاس Gordon Douglas **هُم!** وفيلم دون سيغال Don Siegal **غزو خاطفي الأجساد**). ويلقي الفصل الخامس نظرة على الطريقة التي يُنَظِّم فيها صانعو الأفلام الوثائقية الواقع ويشكلونه، مع إبراز لخمس صيغ وثائقية: الفيلم الوثائقي التفسيري (في أفلام مثل **الوجه الفحمي** لألبرتو كافالكانتي Alberto Cavalcanti)، وفيلم المراقبة الوثائقي (**المدرسة الثانوية** لفردريك وايزمان Frederick Wiseman)، والفيلم الوثائقي المتفاعل (**روجر وأنا** و**لعب البولنغ من أجل كولومباين** لمايكل مور)، والفيلم الوثائقي الانعكاسي (**رجل معه آلة تصوير سينمائية** لدزيغا فرتوف Dziga Vertov) والفيلم الوثائقي الأدائي (**الخيط الرفيع الأزرق** لإيرول موريس Eroll Morris). وفي الختام، يضع الفصل السادس نشاط مراجعة الأفلام تحت المجهر. فهنا أكشف الأعراف التي يتبناها مراجعو الأفلام في الكتابة عنها وتقييمها. وأقوم بفحص

دقيق لمثالين، هما مراجعة مايكل أونداتجي Michael Ondaatje لفيلم **المريض الإنجليزي**، ومراجعة سام ريمي Sam Raimi لفيلم **الرجل العنكبوت ٣**.

وستجد بعد كل فصل قائمة بالكتب التي استشهد الفصل بها وتوصيات بشأن المزيد من القراءة. والمقصود من هذا الكتاب هو أن يقوم فقط بوظيفة الخطوة الأولى على الطريق الطويل والممتع المسمى دراسات الأفلام.

للمزيد من القراءة

تيموثي كوريغان، **دليل موجز للكتابة عن الأفلام**

Corrigan, Timothy, *A Short Guide to Writing About Film*, Fourth Edition (New York: HarperCollins, 2000).

دليل مختصر وعملي للطلاب عن كيفية الكتابة عن الأفلام، من تسجيل الملاحظات أثناء العرض إلى أسلوب كتابة المقالة وبنيتها.

سوزان هيوارد، **الدراسات السينمائية: المفاهيم الأساسية**

Hayward, Susan, *Cinema Studies: Key Concepts*, Third Edition (London and New York: Routledge, 2006).

هذا الكتاب المرجعي الذي لا يقدر بثمن – والذي هو أكثر من مسرد للمصطلحات – يحتوي على بنود أقصر حجماً وعلى مقالات قصيرة حول المفاهيم الصناعية والتكنيكية والنظرية التي تسود حالياً عالم دراسات الأفلام.

ستيفان شارف، **عناصر السينما: نحو نظرية عن التأثير السينمائي الجمالي**

Sharff, Stefan, *The Elements of Cinema Towards a Theory of Cinethetic Impact* (New York: Columbia University Press, 1982).

دراسة موجزة وتثقيفية عن البنية السينمائية من خلال تحليل دقيق لعدة مَشاهد هامة من الأفلام.

بيتر وولن، **الإشارات والمعنى في السينما**

Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Second Edition (London: Secker and Warburg, 1972).

هذا كتاب أساسي في تاريخ دراسات الأفلام. فقد كان وولن أول كاتب يقدم شرحاً نظرياً رفيع المستوى باللغة الإنجليزية لسيرجي ايزنشتاين، وعلم الإشارات الفيلمية، ونسخة بنيوية من النقد الإبداعي.

١

جماليات الأفلام: الشكلية والواقعية

ستتعلم في هذا الفصل:

- **عشرة مداخل مختلفة لدراسة الفيلم**
- **فحص لأحد هذه المداخل، وبالتحديد دراسة لأساليب الأفلام مقسمة إلى:**

 عناصر ترتيب المشهد mise-en-scéne **(بما في ذلك تصميم مشهد التصوير)**

 عناصر ترتيب اللقطة mise-en-shot **(بما في ذلك اللقطة الطويلة زمنياً والبؤرة العميقة واللون)**

 قواعد مونتاج التتابع

 الصوت في الفيلم

- **دراسة نظرية لجماليات الأفلام مقسمة إلى:**

 الواقعيين (على سبيل المثال أندريه بازان وسيغفريد كراكور Sigfried Kracauer).

 الشكليين (على سبيل المثال رودولف أنهايم وسيرجي ايزنشتاين)، ويشمل ذلك نظرية المونتاج.

... على الفيلم أن يكسب شرعية لمكانه ضمن الثقافة. والطريقة التي ينطلق بها في البداية لجعل نفسه يُحمل على محمل الجد هي البرهان على أنه فن - فن على قدم المساواة مع الفنون السبعة التي سبقته.

نويل كارول

ما إن نتقبل فكرة أن دراسة السينما ليست فكرة سخيفة، فإن السؤال ينطرح: كيف ندرس السينما؟ لقد تعرضت السينما للدراسة من خلال مداخل عديدة. وباتباع قائمة جمعها تشارلز أولتمان Charles Altman وتعديلها، يمكننا تحديد عشرة مداخل إلى السينما (والقائمة ليست شاملة):

١ - تاريخ تقني قد يركز على الرواد، مثل الأخوين لوميير Lumière أو إديسون Edison، أو على الابتكارات التقنية مثل إدخال الصوت وتطور الألوان، الخ.، أو على الأمرين معاً.

٢ - دراسة الأساليب الفنية، إما تاريخياً، وهذه دراسة تسأل أسئلة مثل: متى استُعمِلت أول لقطة مقربة؟ أو – كما هي الحال في هذا الكتاب – نقدياً وتحليلياً: ما هي الخيارات الأسلوبية الفنية المتاحة لصانعي الأفلام؟

٣ - دراسة للشخصيات (أقطاب الاستوديوهات، النجوم، الخ.).

٤ - دراسة العلاقة بين الفيلم وفنون أخرى، وعادة يجري اختيار المسرح أو الرواية، وهذا النوع من المدخل كان طريقة بررت فيها أقسام اللغة الإنجليزية في الجامعات دراستها للفيلم في العقد السابع وأوائل العقد الثامن من القرن العشرين.

٥ - تاريخ للأفلام الكلاسيكية أو الهامة حسب تسلسلها الزمني. وهذه الأنواع من التاريخ تمجّد مجموعة صغيرة من الأفلام (الأبعد عن الأفلام العادية، مثل **المواطن كين** لأورسون ويلز، ١٩٤١) وتُهَمِّش غالبية الأفلام وتستبعدها عن الدراسة (عادة الأفلام التي تتبع نموذجاً عاماً أو الأفلام العادية).

٦ - الفيلم في علاقته مع المجتمع. يمكن دراسة الأفلام من خلال علاقتها مع أحداث اجتماعية هامة مثل الحرب العالمية الثانية.

٧ - تاريخ لاستوديوهات هوليوود (بما فيها التاريخ الاقتصادي).

٨ - دراسة المخرجين (انظر الفصل الثالث).

٩ - دراسة للأجناس – إما من ناحية الشكل أو باعتبارها طقساً اجتماعياً (انظر الفصل الرابع).

١٠– تنظيم صناعة الأفلام عن طريق الرقابة والقوانين المضادة للاحتكار، وهناك بحث مختصر عن الرقابة في الفصل الرابع.

يركِّز هذا الفصل على النقطة الثانية، وهي البحث النقدي والتحليلي للخيارات الأسلوبية الفنية المتوافرة لصانعي الأفلام. في الجزء الأول من الفصل، سأتناول ثلاثة اختيارات أسلوبية فنية على صانعي الأفلام القيام بها. والاختيار الأول يخص تصميم المشهد أو ترتيب المشهد. والثاني يخص ترتيب اللقطة، أي الطريقة التي يُصَوَّر بها ترتيب المشهد. وفي هذه النقطة، سنلقي نظرة على اللقطة الطويلة زمنياً، التي تمتزج أحياناً مع البؤرة العميقة. وختاماً سننظر إلى المونتاج. وفي النصف الثاني من الفصل سنبيّن أن علماء الأفلام الواقعيين والشكليين ركزوا على هذه الأساليب الفلمية وغيرها في محاولتهم للدفاع عن الفيلم كَفنّ.

وكما أشرتُ في المقدمة، هدفي هنا هو أن أمكنك من تخطي الممارسة غير الرسمية المتمثلة في مجرد النطق بانطباعاتك الشخصية عن الفيلم. ونقطة الإنطلاق في نبذ هذا الحديث الانطباعي عن الأفلام هي دراسة المكونات الأساسية للفيلم وطريقة تنظيم هذه المكونات في فيلم محدد. وفي الفصول الثلاثة الأولى سنستكشف الأبعاد الأسلوبية والسردية لأنواع السينما المختلفة: أفلام استوديوهات هوليوود، والأفلام الأمريكية المنتجة إنتاجاً مستقلاً، والسينما الأوروبية.

لذلك فإن الدراسة النقدية والتحليلية للأفلام تبدأ بالطريقة التي يبنى الفيلم بها. وهذا التركيز على بناء الفيلم يجمع بين الممارسة الفيلمية وجماليات الأفلام لأنه يحلل الاختيارات التي تتم حين يُبنى الفيلم، والتأثيرات التي تؤثر هذه الخيارات بها على المشاهدين. ولهذا السبب، فهدف الجزء الأول من هذا الكتاب هو أن أمكنك من دراسة الاختيارات الأساسية المتاحة لصانعي الأفلام بطريقة منظَّمة، وانعكاسات القيام باختيار ما على معنى الفيلم وتأثيره.

ترتيب المشهد

أحد المصطلحات الأكثر استعمالاً في تحليل الأفلام هو "ترتيب المشهد"، وهي عبارة ترجمتها الحرفية هي "وضع [الأشياء] على خشبة المسرح" أو "التقديم على المسرح." والمصطلح استخدم في الأصل في مجال المسرح، حيث يشير إلى كل شيء يظهر على خشبة المسرح: تصميم المشهد والإضاءة وحركة الشخصيات. وفي كثير من الأحيان يكون معنى ترتيب المشهد في دراسات الأفلام غير واضح، فالمصطلح إما يستعمل استعمالاً عاماً جداً بحيث يعني مجموع الأحداث المصورة مع الطريقة التي يجري بها تصوير هذه الأحداث، أو يستخدم بمعنى أضيق (أقرب إلى المعنى المسرحي الأصلي) للإشارة إلى الأحداث المصورة. وفي هذا الكتاب سيستعمل مصطلح ترتيب المشهد بمعناه الأضيق حيث يعني ما يظهر أمام آلة التصوير: تصميم المشهد والإضاءة وحركة الشخصيات. وسيستخدم مصطلح آخر لتسمية الطريقة التي تُصَوّر بها الأحداث المصورة، أي ترتيب المشهد، وهذا المصطلح هو ترتيب اللقطة، الذي يعني حرفياً "الوضع في لقطات" أو ببساطة "التصوير،" أي تصوير الفيلم.

تصميم المشهد

إذا قرأت قائمة أسماء المشاركين في أحد الأفلام، قد تلاحظ مسمى "المدير الفني." والمديرون الفنيون هم أشخاص يصممون مشاهد الفيلم وديكوراته، أو يختارونها. وفي البداية، كان عملهم هو مجرد بناء خلفية تتكشّف أحداث الفيلم عليها. وفي عصر استوديوهات هوليوود الذهبي (من العقد الثالث إلى نهاية العقد السادس من القرن العشرين) كان المديرون الفنيون يبنون عالماً كاملاً داخل الاستوديوهات السينمائية. وفي زمن أقرب، أصبح بعض المديرين الفنيين مصممي إنتاج، مهمتهم هي تنسيق مظهر الفيلم بأكمله. فهم يطورون مفهوماً بصرياً يتم على أساسه تصميم المشاهد والأدوات المساعدة والإضاءة والملابس كي تتلاءم معاً. وهذا ذو أهمية خاصة في أفلام الخيال العلمي المعاصرة، التي يبتدع فيها مصمم الإنتاج رؤية وصورة كاملتين للمستقبل. والمخرج ريدلي سكوت Ridley Scott ينظر إلى تصميم المشهد نظرة جدية إلى حد أنه يكاد يستولي على وظيفة المدير الفني (وقد تدرّب في الأصل في وظيفة مدير فني). وفي فيلمه **مطارد النسخ الصنعية** (١٩٨٢)، على سبيل المثال، تعاون بصورة وثيقة مع القسم الفني في تصور المشاهد وتصميمها. بل إن منتج الفيلم مايكل ديلي Michael Deely يصل إلى حد القول إن البيئة المستقبلية في الفيلم ومظهره العام هما جوهرياً من تصميم سكوت.

يبدأ مصمم الإنتاج برسم اسكتشات وبناء مشاهد مصغرة من أجل تحديد أفضل طريقة لبناء المَشاهد الفعلية وتصويرها. وهذا ذو أهمية خاصة من الناحية المالية لأن الفيلم قد يحتاج إلى عدة مَشاهد، بل إلى عشرات منها، وكلها تحتاج إلى جيش من النجارين ومُشْتَري الأدوات المساعدة وغيرهم لبناء المَشاهد ثم هدمها. وهذا على نقيض المسرح، الذي لا تبنى فيه سوى بضعة مشاهد. وبسبب التكلفة فإن بناء الكثير من مّشاهد الأفلام يكون جزئياً فقط. وبكلمات أخرى، لا يحتاج الأمر إلى بناء سوى أجزاء المشهد التي تظهر في الفيلم.

سننظر الآن في الخيارات الأسلوبية المتوافرة للمديرين الفنيين / مصممي المشاهد والاختيارات التي اختارها استوديوهان في هوليوود في العقد الرابع من القرن العشرين. هذه الاختيارات حددت بقوة مظهر الأفلام، بل في الواقع حددت هوية الاستوديو.

نظرة ثاقبة

يُعد عام ١٩٣٩ عادة أكثر الأعوام أهمية في عصر الاستوديوهات الهوليوودية. ففي ذلك العام أنتجت هوليوود مجموعة كبيرة من الأفلام التي صمدت عبر السنين: **ذهب مع الريح**، و**ساحر أوز**، و**السيد سميث يذهب إلى واشنطن**، و**ننوتشكا**، و**الملائكة وحدهم لهم أجنحة**، و**عربة المسافرين**، وأفلام أخرى كثيرة.

تصميم المشاهد في أفلام الأخوين وارنر في العقد الرابع من القرن العشرين

في العقد الرابع من القرن العشرين، أنتج استوديو الأخوين وارنر أفلاماً ذات ميزانيات منخفضة، كان للكثير منها موضوعات معاصرة باعتبار أن التقارير الصحفية ألهمت قصص هذه الأفلام إلى حد كبير. وأحد المواضيع التي سادت في المجتمع الأمريكي في ذلك العقد هو ظاهرة العصابات، لذلك فليس من المستغرب أن استوديو الأخوين وارنر صنع عدداً من أفلام العصابات، أبرزها **قيصر الصغير** (ميرفن لي روي Mervyn Le Roy، ١٩٣٢) و**عدو الشعب** (وليام ولمان William Wellman، ١٩٣١). وبسبب سياسة الاستوديو حول إنتاج أفلام منخفضة الميزانية، لم ينفق سوى القليل على تصميم المشاهد. وكانت المشاهد في كثير من أفلام الأخوين وارنر في العقد الرابع من القرن العشرين بسيطة وشبه عارية: غرف متداعية رطبة ومظلمة وشوارع خالية (اللوحة ١). هذا العامل الاقتصادي سيطر على الأسلوب البصري لأفلام الأخوين وارنر في ذلك العقد. ولكن صانعي الأفلام لدى الأخوين وارنر بذلوا أقصى جهدهم ضمن هذا القيد بل واستخدموه

لمصلحتهم. فقد اضطر المخرجون المرة تلو الأخرى لاستعمال لقطات متوسطة (لقطات للممثلين من الخصر إلى أعلى الرأس) كي يحتل الممثلون الجزء الأكبر من الإطار. كما استخدمت الإضاءة الخافتة (التي لا يضاء فيها سوى جزء من المشهد) من أجل الإخفاء الجزئي لرداءة المشهد وصغر حجمه. فكان الظلام يغلف جزءاً كبيراً من المشهد. وإضافة إلى ذلك، كان استوديو الأخوين وارنر أحد أوائل الاستوديوهات التي تستخدم آلات توليد الضباب، التي استعملت أيضاً لإخفاء المشهد.

لكن هذه المَشاهد تتلاءم مع القصص ومع الظروف التي تجد الشخصيات نفسها ضمنها. فكثير من أفلام العصابات تدور حول الخلفيات الفقيرة لرجال العصابات. لذلك فإن المشاهد والإضاءة تضيف إلى معنى الفيلم، أي أنها تُكمل القصة. وعلى الرغم من أن الخيارات الأسلوبية لصانعي أفلام الأخوين وارنر في ذلك الحين كانت محدودة جداً، إلا أنهم استعملوا هذا القيد المادي لمصلحتهم.

تصميم مشاهد مترو غولدوين ماير

على النقيض تماماً من استوديو الأخوين وارنر، أنفق استوديو مترو مالاً كثيراً على المشاهد والإضاءة. وفي الواقع كانت شركة مترو تمتلك أكبر أقسام الملكيات والأقسام الفنية في هوليوود. وكان المديرون الفنيون في مترو يبتدعون مشاهد كبيرة مفصلَة، تُضاء بإضاءة كاملة عالية، ما يولّد صورة ساطعة جداً الظلال فيها قليلة أو معدومة. وفي أفلام مترو الملونة، كانت الألوان عادة مشبعة. كانت فلسفة شركة مترو هي توليد صور واضحة نظيفة. وكانت إحدى المشكلات هي أن المشاهد طغت بين الحين والآخر على الحدث والنجوم: فَكِّرْ بمَشاهد فيلمين من أفلام مترو الشهيرة جداً: **ساحر أوز** (فكتور فلمنغ Victor Fleming، ١٩٣٩) و**ذهب مع الريح** (فلمنغ، ١٩٣٩). وصنع المخرج فنسنت مينيلي Vincent Minnelli أفلاماً غنائية استعراضية

musicals لشركة مترو، منها **قابلني في سينت لويس**، الذي يفتتح بلقطة طويلة مفصّلة لمشهد سينت لويس المبني في الباحة الخلفية لاستوديو مترو (اللوحة ٢). وبما أن الاستوديو ينفق مقداراً كبيراً من المال على المَشاهد، فقد بدا إلزامياً إظهارها بشكل مناسب بل و"التباهي" بها على الشاشة، وفي مرات متعددة كان معنى ذلك أن يستعمل المخرج لقطات طويلة (تظهر الممثل أو الممثلة كاملين في محيطهما) أو لقطات طويلة جداً (يظهر الممثل فيها صغيراً ضمن الإطار).

ترتيب اللقطة

لقد ميّزتُ أعلاه بين ترتيب المشهد (إعداد المسرح) وترتيب اللقطة (التصوير). وحسب التعريف المحدد المستخدم في هذا الكتاب، يشير ترتيب المشهد إلى الأحداث المصورة: تصميم المشاهد والإضاءة وحركة الممثلين. بهذا المعنى، يشير تصميم المشاهد إلى مرحلة من الفيلم موجودة قبل التصوير. وبهذا التعريف المحدد، يمكننا بوضوح تمييز الأحداث المصورة عن طريقة تصويرها. وتدعى عملية تصوير ترتيب المشهد أي ترجمته إلى فيلم، ترتيب اللقطة، وهو مصطلح ابتدعه صانع الأفلام السوفييتي سيرجي ايزنشتاين.

وينطوي جزء كبير من صنع الأفلام على التفاعل بين الأحداث المصورة (ترتيب المشهد) والطريقة التي تُصَوَّر بها (ترتيب اللقطة). ولصنع فيلم ناجح، يتوجب على صانعي الأفلام إيجاد علاقة منتِجة بين ترتيب المشهد وترتيب اللقطة.

والخطوط الرئيسية المحددة لترتيب اللقطة تشتمل على:

- وضع آلة التصوير
- حركة آلة التصوير
- مقياس اللقطة

- فترة استمرار اللقطة الواحدة
- إيقاع المونتاج

وفي الصفحات التالية سننظر إلى ثلاثة خيارات تتوافر للمخرج في نقل مشهد ما إلى الفيلم. هذه الخيارات الثلاثة هي:

- استخدام اللقطة الطويلة زمنياً
- استخدام البؤرة العميقة
- استخدام مونتاج التتابع

اللقطة الطويلة زمنياً

اللقطة الطويلة زمنياً هو الاسم الذي يطلق على لقطة تستمر فترة طويلة. وهذا التعريف بحد ذاته لا يعطي معلومة كافية، لأنه لا يوجد لدينا خلفية من المعلومات نستخدمها في تعريف "الفترة الطويلة." لكن لحسن الحظ، يمكن أن يساعدنا عمل المحلل السينمائي باري سولت Barry Salt على التزود بهذه الخلفية من المعلومات. فقد قام سولت بحساب متوسط الفترة الزمنية للقطات في أفلام هوليوود عبر العقود. على سبيل المثال، حسب سولت أن الطول الأكثر شيوعاً للقطات في أفلام هوليوود من العقد الخامس للقرن العشرين هي تسع ثوان. وهذا يعني أنه في فيلم هوليوودي من ذلك العقد، تتغير اللقطة كل تسع ثوان. وتشير اللقطة الطويلة زمنياً إلى لقطة تزيد عن هذا المقياس زيادة كبيرة. لذلك فأي لقطة في فيلم هوليوودي من ذلك العقد تستمر أكثر من تسع ثوان بزيادة كبيرة (أية لقطة تزيد على ٣٠ ثانية) هي لقطة طويلة زمنياً.

تصوير البؤرة العميقة

يضع تصوير البؤرة العميقة عدة مستويات من اللقطة ضمن نطاق التركيز في الوقت نفسه (المقدمة، الوسط، الخلفية)، ما يتيح تصوير عدة

أحداث في الوقت نفسه. وهذا يقلل من الحاجة إلى المونتاج الهادف إلى تقديم هذه الأحداث في لقطات مستقلة.

وعادة تتحد اللقطة الطويلة زمنياً مع تصوير البؤرة العميقة. وأورسون ويلز كان واحداً من أشهر مخرجي هوليوود في العقد الخامس من القرن العشرين، وكان يستعمل اللقطة الطويلة زمنياً مع تصوير البؤرة العميقة باستمرار. وقد صُوِّرَت عدة مشاهد في فيلمي ويلز **المواطن كين** (١٩٤١) و**أفراد عائلة أمبرسون الرائعون** (١٩٤٢) باستخدام اللقطة الطويلة زمنياً مع البؤرة العميقة باستمرار. لذلك فإن اللقطة المستمرة الطويلة مع البؤرة العميقة باستمرار هي أحد الاختيارات التي اختارها ويلز.

ما سبب قيام ويلز بهذا الاختيار؟ يمكننا تناول هذا السؤال من خلال النظر في أشهر أمثلة اللقطة الطويلة زمنياً في **المواطن كين** و**أفراد عائلة أمبرسون الرائعون**. بعد ثماني عشرة دقيقة من بداية **المواطن كين** نصل إلى المقطع الشهير الذي يجري في كولورادو، وهو عودة إلى الوراء حين كان كين طفلاً في عام ١٨٧١. فوالداه يكسبان ثروة هائلة، لذلك يقرران أن يقوم السيد ثاتشر Thatcher بتربية ابنهما. ويقوم ويلز بتصوير اللحظة التي توقع السيدة كين أوراق التبني تصويراً طويلاً تستمر ٩٠ ثانية وبتصوير البؤرة العميق، بالإضافة إلى اختيارات فنية أخرى، منها حركة آلة التصوير وزاوية منخفضة للآلة (يمكننا معرفة أن آلة التصوير منخفضة لأننا نرى السقف). وسرعان ما تبدأ آلة التصوير بالتحرك رجوعاً إلى الوراء من خلال نافذة تدخل منها إلى بيت عائلة كين. وأثناء تحرك الآلة إلى الوراء، تظهر السيدة كين على الجانب الأيسر من الشاشة (وهي تصبح ظاهرة للمشاهد في اللحظة نفسها الذي تبدأ فيها الكلام). وتكشف آلة التصوير عن السيد كين على يسار الشاشة أثناء استمرارها في التحرك إلى الوراء. وهو يظهر أيضاً حين يبدأ في التكلم، ويبدو أن ويلز اختار التنسيق بين دخول الشخصية إلى الشاشة وكلامها. ثم يتجه السيد كين نحو آلة التصوير، التي تتحرك إلى الخلف إلى

أن تصل إلى طاولة، حيث تجلس السيدة كين والسيد ثاتشر في مقدمة الصورة. ويستمر السيد كين في الوقوف في الوسط، وهو يبدو عاجزاً، بينما يمكن رؤية كين الصغير وسماعه بوضوح من خلال النافذة في الخلفية البعيدة. وهو لا يدرك أن مصيره يُحَدَّد في الغرفة. وترتيب الشخصيات في المشهد يتم بطريقة تجعلهم جميعاً يظهرون بوضوح، وجميعهم في دائرة التركيز، لذلك لا حاجة إلى المونتاج أو إلى أية حركة واسعة لآلة التصوير. وبعد أن يتم توقيع الأوراق، يبدأ المشهد بإعادة نفسه بشكل منعكس، إذ تتحرك الشخصيات وآلة التصوير إلى الأمام نحو النافذة. وتنتهي اللقطة بصوت حاد حين تفتح السيدة كين النافذة وتنادي على ابنها. ويحدد ويلز المساحة في هذه اللقطة من خلال حركة الشخصيات وحركة آلة التصوير ووضع الشخصيات بدقة في المقدمة والوسط والخلفية.

وبعد ست وعشرين دقيقة من بدء الفيلم، يلجأ ويلز إلى عودة أخرى إلى الماضي، حيث يعود إلى عام ١٩٢٩ عندما يفلس كين. وهذه المرة هو الذي يضطر إلى التوقيع على ورقة، يعطي فيها السيطرة على الأصول العائدة له إلى السيد ثاتشر. ويصور ويلز إجراءات التوقيع في لقطة طويلة زمنياً تستمر دقيقتين بدون أية حركة لآلة التصوير. لكنه يستخدم طرقاً أخرى بارعة لتقسيم الحدث. فالمشهد يبدأ بالسيد برنستاين Bernstein على بعد سنتمرات قليلة من آلة التصوير على يمين الشاشة، وهو يمسك وثيقة ويقرؤها، ويحتل هذا معظم الجانب الأيسر من الشاشة. وحين يضع الوثيقة على الطاولة، يظهر أن السيد ثاتشر موجود في الغرفة (فالورقة التي تبدو ضخمة لكونها في المقدمة أخفت وجوده). وبعد لحظات يبدأ كين الكلام ويدخل من يمين الشاشة (يدخل فور بدئه الكلام). ثم يستمر في الكلام وهو يمشي إلى الجزء الخلفي من آلة التصوير، قبل أن يعود باتجاه آلة التصوير ليوقع الوثيقة. وتتحدّد المساحة في المشهد بوضوح من خلال وضع السيد برنستاين في المقدمة المتطرفة، والسيد ثاتشر في الوسط، بينما يتحرك كين من الوسط إلى الخلفية ثم يعود إلى الوسط. وتساعد حركته على تحديد المساحة الخلفية.

ويستخدم ويلز في فيلمه التالي، **أفراد عائلة أمبرسون الرائعون**، لقطة طويلة زمنياً مستخدماً بؤرة عميقة في مشهد الصالون. جورج جالس في مقدمة اللقطة إلى اليسار بينما تلتهم عمته فاني Fanny (أغنِس مورهيد Agnes Moorehead) كميات هائلة من حلوى الكاتو والفراولة. والتوتر في المشهد ينبع من كونهما يتحدثان عن يوجين Eugene وهو شخص وقعت فاني في حبه. يدخل جاك، عم جورج، إلى المشهد ويتهكم بشكل غير مباشر على غرام فاني بيوجين. وتخرج فاني من المشهد وهي تبكي بكاء هيستيرياً. وبينما تجري جميع هذه الأحداث تبقى آلة التصوير في مكانها خلال المشهد بأكمله، مع تحرك خفيف فقط لآلة التصوير من أجل إعادة التأطير.

وتوحي الطريقة التي صور ويلز بها هذا المشهد أنه لا يريد أو أنه يرفض أن يقاطع تسلسل الأحداث وتطورها. وبكلمة أخرى فإن ترجمة ترتيب المشهد إلى ترتيب اللقطة يبقى في أدنى حدوده. وقد كتب الناقد أندريه بازان ما يلي عن هذه اللقطة:

> **إن رفض تحريك آلة التصوير طيلة استمرار المشهد، وخاصة حين تمر أغنس مورهيد بأزمتها العاطفية وتخرج مندفعة (وتبقي آلة التصوير أنفها ملصقاً بعناد بحلوى الكاتو والفراولة)، يعادل جعلنا نشهد الحدث في وضعية رجل مربوط بكنبة وعاجز عن تحرير نفسه.**

*كتاب **أورسون ويلز**، ص ٧٤*

ما يقترحه بازان هو أن طبيعة آلة التصوير التي تكون ساكنة لفترة طويلة من الزمن تحد من مشاركة المُشاهد في الأحداث والشخصيات. وباختصار، فإن اللقطة الطويلة زمنياً تخلق مسافة بين المُشاهد من جهة والأحداث والشخصيات من جهة أخرى. وكأن المشهد لا ينتقل أبداً من لقطته الاستهلالية. وتلغي اللقطة الطويلة زمنياً المونتاج الذي يضع المُشاهد في قلب الحدث. وفيما بعد سنرى كيف يُدخل المونتاج المُشاهد في الحدث.

حتى الآن، كان وصفي لتصوير البؤرة العميقة بعبارات سلبية في معظمه. ولكن توجد جوانب إيجابية كثيرة في اختيار ويلز لأسلوبه. فمكان وزمان المشهد يبقيان كاملين ومستمرين. ولا يتجزأ المشهد إلى لقطات عدة (أي إلى أجزاء عدة من المكان والزمان). وبعبارة أخرى، فإن اللقطة الطويلة زمنياً تلتزم بوحدتي المكان والزمان المسرحيتين.

وإحدى نتائج الالتزام بوحدتي المكان والزمان المسرحيتين هي التركيز على أداء الممثل. فبدلاً من تجزئة الأداء إلى عدة لقطات، يجري تتبعه على الشاشة دون مقاطعة. وإذا كان أداء الممثل ذا أهمية خاصة في أحد المَشاهد، قد يقرر المخرج اللجوء إلى اللقطة الطويلة زمنياً من أجل الامتناع عن مقاطعة ذلك الأداء أثناء تطوره.

وهذا المبدأ لا ينطبق على أفلام هوليوود في العقد الخامس من القرن العشرين فحسب. فالمخرجون المعاصرون يستخدمون اللقطة الطويلة زمنياً بين الحين والآخر عندما يريدون الحفاظ على وحدتي المكان والزمان المسرحيتين أو التركيز على أداء الممثل. ويستعمل ستيفن سبيلبرغ عدة لقطات طويلة زمنياً في **الفكّان** (١٩٥٥). وفي مشهد درامي في ميناء جزيرة أميتي Amity، تواجه السيدة كينتنر Kintner – وهي ترتدي ملابس الصباح – قائد الشرطة برودي Brody بشأن موت ابنها أليكس Alex. وبعد لقطة من لقطات الزوايا المتعاكسة التي تصفع فيها برودي، تؤطِّر لقطة مصورة بالبؤرة العميقة برودي في المقدمة إلى اليمين وظهره باتجاه آلة التصوير (ومن المحتمل أنه يقف على بعد يقل عن ٣٠ سم / ١٢ بوصة عن العدسة)، والسيدة كينتنر في المقدمة، وأبوها في الوسط إلى اليسار. وتركيب الصور في هذه اللقطة متميز، كما هي الحال في كثير من مقاطع اللقطة الطويلة بالبؤرة العميقة في الفيلم. فهي مركبة حول خط قُطري مُركَّز. وتتعرض اللقطة إلى مقاطعة قصيرة تتمثل في لقطة رد فعل[1] تُصَوِّر برودي، قبل

---

(١) لقطة رد الفعل هي لقطة تقاطع أحد المشاهد لتظهر رد فعل إحدى الشخصيات على ما يجري.

العودة إلى الوضع نفسه (أي أن تصويراً طويلاً قُطع إلى جزأين بلقطة رد فعل واحدة). ويستمر الجزء الأول من هذه اللقطة القُطرية ١٥ ثانية والجزء الثاني ٤٣ ثانية. وبالقطع إلى لقطة رد فعل تركز على برودي، يصبح هو محور المشهد. فهذه هي اللحظة التي يواجه فيها العواقب الأخلاقية لتكاسله وميله إلى مجاراة الآخرين. وينتهي المشهد بقبوله اللوم على موت أليكس.

ويجمع سبيلبرغ اللقطة الطويلة زمنياً مع تصوير البؤرة العميقة في **العالم المفقود** (١٩٩٧) حين يزور إيان مالكولم Ian Malcolm هاموند Hammond في بيته. فبينما هو ينتظر في الردهة ويتكلم مع تيم Tim وليكس Lex، يدخل بيتر لدلو Peter Ludlow ابن أخي هاموند. وأثناء قيامه بتوقيع وثائق في مقدمة اللقطة، يظهر مالكولم وتيم وليكس في الخلفية (وهناك مساحة كبيرة خلفهم). ثم ينتقل مالكولم إلى الوسط ليتحدث مع لدلو، ويستعد الطفلان في الخلفية للمغادرة. هذه اللقطة تتكون مصورة ببؤرة عميقة تصويراً طويلاً (طوله ٧٣ ثانية). ويبدو أنها متأثرة تأثيراً قوياً باللقطة الطويلة زمنياً في سلسلة مشاهد كولورادو في فيلم **المواطن كين** الذي قمتُ بتحليله أعلاه. فبالإضافة إلى استخدام اللقطة الطويلة زمنياً واستخدام البؤرة العميقة (والزاوية المنخفضة لآلة التصوير) فإن المسرح مشابه: وثائق يجري توقيعها في المقدمة، وإيان مالكولم في الوسط (وهو عديم القوة مثل الأب الموجود في الوسط في مشهد كولورادو) والطفلان في الخلفية (تماماً كما كان كين في الخلفية).

يفضل مخرجون كثيرون آخرون أيضاً استعمال اللقطة الطويلة زمنياً. ففيلم **أسرار وأكاذيب** (مايك لي، ١٩٩٦) يركز على شخصيتين: هورتنس Hortense (ماريان جان بابتيست Marianne Jean-Baptiste)، وهي تبحث عن الأم التي لم تقابلها قط، وسنثيا Cynthia (برندا بلِثين Brenda Blethyn)، وهي أم عاملة تعيسة تشغلها مسائل الحياة اليومية الدنيوية. في إحدى اللقطات تتحدث سنثيا مع أخيها موريس Maurice خلال إحدى زياراته القليلة لها.

وبعد الحديث عن بعض الأمور الدنيوية، تتغلب العاطفة على سنثيا بشكل مفاجئ وتعانق أخاها. ويستمر عناقهما أكثر من دقيقتين، ويصوره لي تصويراً طويلاً، مع حركة قليلة جداً لآلة التصوير (باستثناء اقتراب بطيء جداً). ولا يقطع لي هذا التعبير المفاجئ عن عاطفة مكبوته أو يشتت انتباه المشاهد بأي تحرك ملحوظ لآلة التصوير أو أي مونتاج. فهو يتيح للعاطفة أن تعبر عن نفسها بلا مقاطعة.

ويظهر استخدام لي لأسلوب اللقطة الطويلة زمنياً بشكل أوضح في نقطة لاحقة من الفيلم حين تكون هورتنس قد خابرت سنثيا وأخبرتها أنها (أي هورتنس) ابنتها، وتجتمعان في مقهى. فلي يصور المشهد تصويراً طويلاً يستمر سبع دقائق و٤٠ ثانية (وهذه المرة لا تتحرك آلة التصوير بتاتاً). والدراما في هذا المشهد تنشأ من إدراك سنثيا التدريجي أن هورتنس السوداء هي ابنتها (سنثيا بيضاء). ثم تُظهر اللقطة الطويلة زمنياً المحاولات اليائسة التي تبذلها المرأتان للتواصل إحداهما مع الأخرى. ويتيح لي لهذه الأحداث الدرامية والعاطفية أن تتكشف بدون مقاطعة، بل من المؤكد أن اللقطة لا تلين ولا تتنازل في تصويرها للمرأتين وهما تحاولان التواصل إحداهما مع الأخرى.

ويستخدم رتشارد لينكليتر Richard Linklater اللقطة الطويلة زمنياً في فيلم **قبل الشروق** (١٩٩٤)، حيث يقابل الطالب الأمريكي جيسي Jesse الطالبة الفرنسية سيلين Celine في قطار مسافر من بودابست إلى فيينا. ويقنع جيسي سيلين أن تصاحبه في جولة في فيينا. ويرسم الفيلم نمو علاقتهما أثناء الساعات الأربع عشرة التي يمضيانها في فيينا. وفي مشهد مبكر يقرر لينكليتر تصويرهما وهما في عربة ترام وهما يبدأان في التعرف أحدهما إلى الآخر. ويصور لينكليتر المشهد تصويراً طويلاً يستمر ست دقائق. وتظهر اللقطة الطويلة زمنياً تفاعل الشخصيتين وتطوره وازدهاره ليصبح صداقة.

واللون عنصر هام في ترتيب اللقطة. وسنفحص نزعة متنامية بين المصورين السينمائيين المعاصرين، وهي النزعة إلى الحفاظ على الفضة، او عمليات وقف التبييض، في عملية تظهير الفيلم. فعادة، تتعرض الأفلام الملونة بعد تظهيرها لعملية تبييض تؤدي إلى إذابة جميع الفضة المخبأة. وبعدها يُثَبَّت الفيلم ويغسل ويجفف. وكما توحي التسمية فإن الحفاظ على الفضة، أو عملية وقف التبييض تخفض تبييض الفيلم أو تلغيه كلياً. وبدلاً من هذا التبييض يتم تظهير الفيلم الملون مرة أخرى باستخدام جهاز تظهير للأبيض والأسود، قبل تثبيت الفيلم وغسله وتجفيفه. ومعنى هذا هو أن المزيد من الفضة يتعرض للتظهير في جهاز تظهير الأبيض والأسود.

وقد يبدو هذا أمراً تخصصياً جداً، لكن هذه العملية أثرت في مظهر أفلام مثل **الحُمْر** (١٩٨١) و**إنقاذ الجندي ريان** (١٩٩٨) (خاصة أول نصف ساعة) و**تقرير الأقلية** (٢٠٠٢) و**دكان الأطعمة الفاخرة** (١٩٩١) و**مدينة الأطفال الضائعين** (١٩٩٥) **وبعث الكائنات الفضائية** (١٩٩٧) و**إيفيتا** (١٩٩٦) و**سبعة** (١٩٩٥) و**غرفة الذعر** (٢٠٠٢). وقد قام المصور السينمائي نفسه بتصوير آخر ستة أفلام في هذه القائمة، وهو داريوس خوندجي Darius Khondji، الذي يقول في مقابلات تُجرى معه إنه يريد صنع أفلام ملونة بالأبيض والأسود. وتتيح له عملية الامتناع عن التبييض ألواناً سوداء شديدة العمق والتركيز في الأفلام التي يصورها، وهي أيضاً تزيد من التباين و"تمنع إشباع" الصورة (أي تخفف من حدة ألوانها). ومشهد الجريمة الأول في **سبعة** يوضح النتائج التي يمكن إنجازها: إذ يتولَّد جو من المساحة السوداء الشحمية اللامعة القديمة من خلال تصميم المشهد والإضاءة وأيضاً بصورة خاصة من خلال عملية وقف التبييض.

مونتاج التتابع

في هذا الجزء سنبحث باختصار أساليب مونتاج التتابع. ومونتاج التتابع يعني سلسلة من الأساليب التي تحاول أن تقلد في السينما المساحة الموجودة

في لوحات الرسم من عصر النهضة أو المساحة على خشبة المسرح في مسارح القرن التاسع عشر. هذه الأساليب ضرورية، إذ على خلاف اللقطة الطويلة زمنياً والبؤرة العميقة، يجزئ المونتاج المشهد إلى عدد كبير من اللقطات (جزيئات مكانية وزمنية). وتقوم أساليب مونتاج التتابع بوظيفة إيجاد وحدة مُرَكَّبة للمكان والزمان من هذه الأجزاء. وسنبحث الأسباب التي تدفع المخرج إلى استعمال المونتاج بدلاً من اللقطة الطويلة زمنياً. لكن أولاً سنسعى للإجابة على السؤال: ما هي الأساليب الرئيسية لمونتاج التتابع وكيف تعمل؟

يتعلق مونتاج التتابع بمسألتي الترابط والتَوَجيه. فإذا قام صانع أفلام بتجميع سلسلة من اللقطات عشوائياً، سرعان ما ينحرف المُشاهد عن وجهته. والمساحات المستقلة في كل لقطة لا تتجمع لأن المُشاهد يعجز عن ربطها بعضها ببعض. ولذلك، ينبغي أن تسمح الطريقة التي تُجمع فيها اللقطات معاً للمُشاهد أن يلائم بينها وكأنها قطع في أحجية مصورة. وحين تقع جميع قطع الأحجية في أماكنها الصحيحة ، تصبح الصورة الكاملة واضحة. وحين نشاهد فيلماً مؤلفاً من لقطات كثيرة، نجمع اللقطات معاً في عقلنا للتوصل إلى صورة مترابطة من اللقطات المعروضة على الشاشة.

وقد ذكرتُ أن مونتاج التتابع يحاول محاكاة المساحة في لوحات عهد النهضة والمساحة على خشبة المسرح في مسارح القرن التاسع عشر. فكلا هذين الفنين يحاولان إبداع ترابط وتوجيه، ويحققان ذلك بتبني استراتيجية قد تبدو واضحة إلى حد ما، لكنها جوهرية ويجب ألا يُنظَر إليها على أنها أمر مسلم به. وهذه الاستراتيجية هي وضع المُشاهد للوحات عصر النهضة ومسرح القرن التاسع عشر في الطرف نفسه الذي يوجد فيه المشهد المرسوم أو الحدث المسرحي. ففي المسرح مثلاً، تجري الأحداث ضمن مساحة للمشهد تتكون من ثلاثة جدران ويحتل المشاهدون مكان الجدار الرابع غير المرئي.

وباستخدام عبارات أكثر تخصصاً، فإن كل فيلم يستخدم محوراً لخط الأحداث يمتد ١٨٠ درجة يتحقق من خلاله ترابط الفيلم وتوجيه المشاهدين. ويكتب ديفيد بوردوِل David Bordwell أن:

الافتراض هو أن اللقطات تصور وتجمَّع من خلال المونتاج بحيث تضع المُشاهد دائماً في جانب حدث القصة نفسه. ويوحي بازان أن الواقع "الموضوعي" للحدث، بشكل مستقل عن التصوير، يوازي مساحة الخشبة الثابتة في العرض المسرحي، الذي يوضع المُشاهد فيه دائماً خلف الجدار الرابع. ويصبح محور (أو مركز) خط الحدث هو القوة المتخيَّلة الموجّهة للتحركات ومواضع الممثلين والنظرات في المَشاهد. وفي الوضع المثالي لا تشرد آلة التصوير متخطية هذا المحور.

سينما هوليوود الكلاسيكية، ص ٥٦

ودائماً ينطوي التغيير في اللقطة على تغيير في نقطة الرؤية ولكن إذا تم الالتزام بمحور الحدث، فإن اتجاه الشاشة يبقى على ما هو عليه عندما يحدث قطع من لقطة إلى أخرى.

ومن الأساليب الأخرى التي تحقق الترابط وتوجِّه المُشاهد:

- مطابقة اتجاه النظر
- مونتاج وجهة النظر
- قطع المطابقة مع الحدث
- الاستمرار في الاتجاه

في مطابقة اتجاه النظر، ينظر أحد الشخصيات إلى شيء خارج إطار الشاشة ويكشف القطع الشيء الذي ينظر إليه ذلك الشخص. لذلك فاتجاه نظرة الشخص أوجدت تلاؤماً بين اللقطتين، وبذلك ولدت ارتباطاً وتوجّهاً مكانياً.

ومونتاج وجهة النظر هو بديل لمطابقة اتجاه النظر. فالبنية هي نفسها: ينظر الشخص إلى مكان خارج الشاشة، ويحدث قطع ليظهر ما ينظر الشخص إليه. ولكن ما يميز مونتاج وجهة النظر هو أن الشيء المنظور يظهر كما يراه الشخص من نقطة مشاهدته. وبعبارة أخرى، يظهر الشيء من خلال عيني الشخصية.

وتُمَيَّز لقطات وجهة النظر للدلالة على أنها تمثل نقطة المشاهدة بالنسبة للشخصية. ففي مشهد من فيلم **الصقر المالطي** (جون هيوستون John Huston، ١٩٤١)، يكون مارلو Marlowe مخدَّراً. ومع شعوره بالدوار تأخذ آلة التصوير نقطة الرؤية نفسها بالضبط. فالآلة تتحرك من جانب إلى آخر، ويتشوش تركيزها، وبعد حين تتلاشى الصورة لتصبح سوداء. وجميع هذه الوسائل الفيلمية تستخدم للتعبير عن رؤية مارلو ووعيه، أو بالأحرى عن فقدانهما.

وعلى نحو مماثل، في فيلم **الطيور** (ألفرد هتشكوك، ١٩٦٣) يرى ميتش برنر Mitch Brener ميلاني دانيلز Melanie Daniels في قارب صغير على مياه خليج بودِغا Bodega. فيهرع إلى داخل منزله ويحضر منظاراً ويوجهه نحو ميلاني. وأثناء قيامه بذلك، تقطع آلة التصوير اللقطة إلى لقطة مقربة لميلاني في القارب. وتُسَوَّد حواف الصورة بقناع، وهذا تقليد سينمائي يعني لقطة وجهة نظر لشخصية تنظر من خلال منظار.

وفي قطع المطابقة مع الحدث، يتم القطع من لقطة إلى لقطة أثناء حدوث الحدث، بحيث يستمر ذلك الحدث من لقطة إلى لقطة. واستمرار الحدث عبر اللقطات هو الذي يولِّد الترابط والتوجيه.

ويرتبط بهذا أسلوب الاستمرار في الاتجاه. فحين يخرج أحد الشخصيات من الجانب الأيمن من الشاشة، عليه أن يدخل اللقطة التالية من يسار الشاشة. وبالإضافة إلى توليد استمرار عبر القطع، يحافظ الاستمرار في الاتجاه على اتجاه الشاشة.

تُولِّد كل هذه الأساليب انطباعاً بمساحة مشهدية مترابطة، وهي تضع المُشاهد في جانب الحدث نفسه، ما يحقق التوجيه. لكن هذه الأساليب رائجة لأسباب مالية بقدر رواجها لأسباب جمالية. وآلة التصوير والطاقم والفنيون يبقون ثابتين نسبياً في الجانب الذي يفترض فيه وجود الجدار الرابع ولا تكون هناك حاجة لبناء سوى ثلاثة جدران من المشهد.

المونتاج مقابل اللقطة الطويلة زمنياً

على نقيض اللقطة الطويلة زمنياً والبؤرة العميقة، فإن المونتاج يجزئ المشهد إلى لقطات عديدة. ولكن ما السبب الذي يجعل المخرج يتكبد عناء نقل نقطة رؤية المشهد والممثلين ويغامر بتشتيت تَوَجُّه المُشاهد؟ إحدى الإجابات هي أن المونتاج يعطي المخرج سيطرة تكاد تكون كاملة على الأحداث والممثلين، على اعتبار أن المشهد لا يتجمع إلا عندما يتم مونتاج اللقطات. وأحد المخرجين الذين يتميزون بشكل خاص بإصرارهم على السيطرة الكاملة على الأحداث والممثلين هو ألفرد هتشكوك. وفي عام ١٩٣٨، كتب هتشكوك:

... إذا كان عليّ أن أستخدم اللقطة الطويلة زمنياً بصورة مستمرة، فإنني دائماً أشعر أنني أفقد قبضتي عليها، من الناحية السينمائية. فأنا أشعر أن آلة التصوير واقفة ببساطة في مكانها على أمل أن تلتقط شيئاً يتمتع بمعنى بصري... إن على الشاشة أن تتكلم لغتها الخاصة بها، الحديثة الوضع، ولا يمكنها القيام بذلك إلا إذا تعاملت مع مشهد تمثيلي على أنه قطعة من المادة الخام التي يجب تجزئتها قبل أن تُنْسَج ويُصْنَع من نسيجها نمط بصري مُعَبِّر.

هتشكوك عن هتشكوك (تحرير غوتليب)، ص ٢٥٥-٢٥٦

والميزة التي يمتاز المونتاج بها على اللقطة الطويلة زمنياً والبؤرة العميقة هو أنه من خلال تغيّر نقطة الرؤية المتضمنة في تغيّر اللقطة،

يستطيع المخرج أن يشرك المُشاهد إشراكاً كاملاً في الحدث. ويمكننا رؤية حدوث ذلك في آخر مشهد من فيلم هتشكوك **سيء السمعة** الموزع عام ١٩٤٦، حيث يقوم دِفْلِن Devlin (كاري غرانت Cary Grant) بإنقاذ الجاسوسة السرية أليشا Alicia (إنغريد برغمان Ingrid Bergman) من منزل ألكس سباستيان Alex Sebastian (كلود رينز Claude Rains) النازي. فألكس اكتشف أخيراً أن خطيبته أليشا هي جاسوسة حقيقية. وأليشا موجودة في الطابق العلوي في غرفة نومها تعاني من التسمم. ويقوم دفلن بإنقاذها أثناء اجتماع ألكس مع اعضاء آخرين في الحزب النازي. يخرج ألكس من الاجتماع ويكتشف دفلن وأليشا وهما يهبطان السلم، لكنه يمتنع عن التدخل لأنه إن فعل فسيُعْلِم دفلن النازيين الآخرين أن أليشا جاسوسة، ما سيسبب مشكلات لألكس. لذلك يضطر ألكس إلى ترك دفلن يُخْرِج أليشا من المنزل.

فالحدث في هذا المشهد شديد البساطة. يقود دفلن أليشا وهما ينزلان على السلّم ويخرجان من الباب الأمامي، ونظرات النازيين الآخرين ووالدة ألكس تحدق بهما. إذن ما السبب في أن هتشكوك يقرر استعمال ٥٧ لقطة في دقيقتين وخمس ثوانٍ في تصوير هذا المشهد (من لحظة خروج دفلن وأليشا من باب غرفة النوم إلى خروجهما من باب المنزل الأمامي)؟ خلال الحدث بأكمله، يقطع هتشكوك بسرعة بين خمس وضعيات: دفلين وأليشا يحتلان الإطار وحدهما (١٥ لقطة)، وألكس يحتل الإطار وحده (١٧ لقطة)، ووالدة ألكس (٥ لقطات)، ودفلن وأليشا وألكس وأمه (٥ لقطات) والنازيون في الطابق السفلي (٩ لقطات).

ويتنقل القطع السريع برشاقة بين نقاط الحدث الخمس، ما يتيح للمُشاهد أقصى قدر من الإحاطة بالأحداث، وكذلك رد فعل كل شخصية على هذه الأحداث وهي تتكشف ثانية بعد ثانية.

ومن المدهش أن القطع السريع لا يُسَرِّع الحدث، بل يشدد على بطء دلفن وأليشا وهما ينزلان على السلّم. ويساعد القطع السريع على تطويل

التشويق (هل سيهرب دلفن وأليشا أم لا؟). وعلاوة على ذلك فإن دلفن وأليشا مغرمان أحدهما بالآخر، لكنهما كانا مبعدين أحدهما عن الآخر بسبب مهمة أليشا السرية. وإذا تمكنا من الهرب من منزل أليكس فستتاح لهما حرية التعبير عن حبهما. فهذا المشهد ينطوي على مجازفة متعددة الجوانب ويستخدم هتشكوك خبرته في استعمال القطع السريع للتشديد على خطورة الموقف.

وكحاشية، من الجدير بالذكر أنه على الرغم من شهرة هتشكوك في مجال الاستخدام الماهر للمونتاج، فإنه أجرى تجارب في اللقطة الطويلة زمنياً في أواخر العقد الخامس من القرن العشرين في فيلميه **الحبل** (١٩٤٨) و**تحت مدار الجدي** (١٩٤٩). لكنه خلال العقد التالي عاد إلى المونتاج ليكون طريقته المفضلة في تصوير المَشاهد. وفي الفصل الثالث سنبحث عمل هتشكوك بتفصيل أكبر.

نظرة ثاقبة

يبين باري سولت أن أسلوب الأفلام في السينما الأمريكية المعاصرة تغير تغيراً كبيراً: فالمونتاج في الأفلام الحديثة يزيد كثيراً في سرعته عما كان عليه في أفلام هوليوود القديمة، ويفضل المخرجون أن يصوروا مشاهد أكثر بلقطات قريبة.

المونتاج في <u>الحديقة الجوراسية</u>

كمثال معاصر على المونتاج، سننظر باختصار إلى مشهد بدء فيلم سبيلبرغ **الحديقة الجوراسية** (١٩٩٣). يتألف الحدث الرئيسي من قيام عدد من حراس الحديقة بإطلاق ديناصور في الحديقة. لكن الديناصور ينجح في جرّ أحد الحراس إلى صندوقه وقتله. ويستغرق المشهد دقيقتين وثلاثين ثانية ويحتوي على ٤٣ لقطة، ما يجعل متوسط اللقطة الواحدة ثلاث ثوانٍ (أو أن

المعدل هو تغيير اللقطة كل ثلاث ثوانٍ). ووظيفة هذا التغيير السريع في اللقطات هي إشراك المُشاهد في نقطتين رئيسيتين من الحدث: محاولة الحراس إطلاق الديناصور في الحديقة والديناصور في الصندوق. وفي النصف الثاني من المشهد بصورة خاصة يقطع سبيلبرغ بسرعة بين نقطتي الحدث، أي من داخل الصندوق ومن خارجه.

أول شيء تخبرنا به بداية **الحديقة الجوراسية** هو أن سبيلبرغ مثل هتشكوك يعتمد على المونتاج في عملية صنعه للأفلام. وسبب هذا هو أن اهتمام سبيلبرغ الأول هو إشراك مُشاهد الفيلم في الحدث، وليس التركيز على نفسية الشخصية وعلى أداء الممثل (وهو ما يركّز عليه حين استعمال اللقطة الطويلة زمنياً والبؤرة العميقة كما بحثنا أعلاه). يؤكد سبيلبرغ على أهمية الحدث ومشاركة المُشاهد في ذلك الحدث من خلال الرسم المسبق لصور مَشاهد أفلامه(١)، أي تجزئة سيناريو التصوير النهائي إلى صور مفصلة تمثل إطارات مشهد معين. هذا الرسم المسبق للصور يحتوي على معلومات عن زوايا آلة التصوير وحركتها وتحديد موضع الشخصيات داخل الإطار وما إلى ذلك.

يقوم سبيلبرغ بالرسم المسبق لمشاهد أفلامه، وخاصة مقاطع الحركة، مع أنه لم يستخدم هذا الأسلوب في فيلم **قائمة شيندلر** (١٩٩٣) لأن الفيلم، وهذا غريب في أفلام سبيلبرغ، يعتمد على نفسية الشخصيات، وليس على مقاطع الحركة. ويطرح بعض النقاد مقولة أن الرسم المسبق لصور المَشاهد يخنق الإبداع والتلقائية، باعتبار أن مظهر الفيلم وبنيته يحدَّدان مسبقاً قبل التصوير. وفي رأي هؤلاء النقاد، لا تعدو عملية صنع الفيلم (ترتيب اللقطة) أن تكون مجرد تمرين فني (تكنيكي) وآلي (ميكانيكي) لسبيلبرغ، لأنه خطط كل شيء مسبقاً.

---

(١) الرسم المسبق لصور المَشاهد storyboarding يعني إعداد سلسلة من الرسوم أو الصور التي توضح ترتيب الصور المخطط أن يتألف الفيلم منها.

صوت الأفلام

قبل أن ننهي هذا البحث الفني (التكنيكي) لجماليات الأفلام وننتقل إلى بحث ذي طابع نظري أكبر، يمكننا أن نراجع باختصار مجموعة هامة أخرى من البدائل والاختيارات الأسلوبية التي يقوم بها صانعو الأفلام، وهي المجموعة الخاصة بصوت الأفلام.

والبدائل المتوافرة لصانعي الأفلام في بناء الصوت تعادل في ثرائها البدائل المتاحة في بناء تسلسل الصور. وهنا سنلقي نظرة على مسألة واحدة فقط من المسائل المتعلقة بالصوت، ولكنها مع ذلك سؤال جوهري: ما هو مصدر الصوت أو أصله؟ والجزء التالي سيقدّم ببساطة تصنيفاً للأصوات في السينما، وهو تصنيف يحدده أصل الصوت.

وهناك مصطلح بالغ الأهمية يجب إدخاله في الحديث عن الصوت هو "مدار الحَدَث"[(١)]، وهو في دراسات الأفلام يعني ببساطة العالم القصصي (أوالسردي) للفيلم.

المصطلح الأول في التصنيف هو الأكثر وضوحاً: "صوت مدار الحَدَث،" وهو يشير إلى الصوت الذي يكون موضع أصله هو عالم القصة. ويشمل صوت مدار الحدث أصوات الشخصيات وأصوات الأشياء الموجودة ضمن عالم القصة. وهذا يتضمن الموسيقى الصادرة عن آلات تشكِّل جزءاً من عالم القصة (وللتسهيل يمكننا أن نستعمل في الحديث عن هذا النوع من الموسيقى عبارة "موسيقى الشاشة").

وتستدعي الحاجة منا أن نميّز بين الصوت الخارجي والصوت الداخلي

---

(١) المصطلح بالإنجليزية هو diegesis الذي يعني إما قيام راوٍ بحكاية القصة، حيث يقومِ بتلخيص أحداث الحبكة ويعلّق على محادثات الشخصيات وأفكارها، الخ.، أو يعني المدار أو العالم الذي تحدث فيه هذه الأحداث المرويّة والعناصر الأخرى.

لمدار الحَدَث. فالصوت الخارجي لمدار الحَدَث له أصل مادي في عالم القصة. والأمثلة التي أوردتُها هي أمثلة عن الصوت الخارجي لمدار الحَدَث. وبالمقابل، فإن أصل الصوت الداخلي لمدار الحدث يكون في ذهن الشخصية. وبعبارة أخرى، فإن الصوت الداخلي لمدار الحدث يعني الأصوات الذاتية، إما نقل أفكار الشخصية أو الأصوات التي تتخيلها. وهذه الأصوات لا تزال من أصوات مدار الحدث لأنها تنبع من عالم القصة، لكنها داخلية لأن الشخصيات الأخرى لا تستطيع سماعها.

ونهاية فيلم **سايكو** (هتشكوك، ١٩٦٠) مثَقَّفَة جداً في هذا المجال. (سأقوم بتحليل **سايكو** بشيء من التفصيل في الفصل الثاني.) لقد تم القبض على نورمان بيتس Norman Bates لقتله أمه وعشيقها وماريون Marion والشرطي السري أربوغاست Arbogast. وأصبح بيتس الآن مريضاً بالذُهان بشكل كامل، فقد تقمص هوية أمه. ونراه في زنزانة مخفر الشرطة وهو يبدو سلبياً ونسمع أفكاره الداخلية، لكنه يفكر بصوت أمه، ويتكلم كما لو أنه أمه. ومع أن المشاهدين يفهمون أسلوب نقل الأفكار (الصوت الداخلي لمدار الحدث) باعتباره صوتاً مضافاً، إلا أنهم يحتاجون إلى سماع حديث الطبيب النفسي في المشهد السابق من أجل أن يفهموا هذه العلاقة غير العادية بين الصورة والصوت، حيث يفكر نورمان داخلياً بصوت أمه.

ويمكن العثور على تلاعب فكاهي بالصوت الداخلي لمدار الحدث في فيلم **الرجال الميتون لا يرتدون ملابس ذات نقوش مربعة** (كارل راينر Carl Reiner، ١٩٨٢). والفيلم هو محاكاة تهكمية للأفلام السوداء التي ظهرت في العقد الخامس من القرن العشرين (سأبحثُ الأفلام السوداء في الفصل الرابع). فالمرة الأولى التي نرى فيها البطل – وهو محقق سري يعمل لحسابه الخاص ويدعى رغبي ريردون Rigby Reardon (ستيف مارتن Steve Martin) – يكون جالساً في مكتبه. تزوره جولييت فوريست Juliet Forrest (ريتشيل وارد Rachel Ward) وتطلب منه العمل لحسابها والعثور على قاتل أبيها.

وخلال تطور الفيلم، يقع رغبي أسير هوى جولييت. وفي أحد المَشاهد في مكتبه، يبدأ التعبير عن حبه لها بصوت مضاف (صوت داخلي لمدار الحدث يمَثِّل ما يدور في خلده). وينتهي الصوت المضاف بالقول: "... ولكن كيف أفسِّر أن رجلاً في مجال عملي لا يمكن له أن يتزوج وأن يكون له ثلة من الأطفال؟" وتجيب ريتشيل على ذلك قائلة: "لسنا مضطرين لإنجاب أطفال." من الواضح أن الفيلم يتحدى – لأغراض فكاهية – التقليد المتمثل في الصوت الداخلي بالإيحاء بأن من الممكن له أن يكون خارجياً. فالمفترض أن المُشاهد وحده هو الذي يشارك الشخصية في أفكارها الداخلية.

والصنف الأخير من الصوت الذي سأتحدث عنه هو الصوت الخارج عن مدار الحدث، والذي يكون أصل الصوت فيه من خارج عالم القصة. والموسيقى المرافقة للأفلام هي بالطبع خارجة عن مدار الحدث. وفي الأفلام الوثائقية، التعليق الذي يصدر عن صوت سلطوي (والذي سيرد بحثه في الفصل الخامس) هو أيضاً خارج عن مدار الحدث، على أساس أن الراوي لا يظهر في عالم قصة الفيلم.

التحليل النظري لجماليات الأفلام

في النصف الأول من القرن العشرين، حاول منظّرو الأفلام تبرير الدراسة الجدية للسينما بالقول إنها شكل مشروع من أشكال الفن. وقد انطلقوا لإنجاز ذلك الهدف بمحاولة تحديد الخواص التي تحدّد الفيلم باعتباره فيلماً، أي التي تميّز الفيلم عن الفنون الأخرى.

كانت أول مدرسة فكرية تدافع عن الفيلم بصفته فناً هي مدرسة الشكليين، مثل رودولف أرنهايم وصانع الأفلام سيرجي ايزنشتاين. وبالنسبة للشكليين، الخاصة المميزة للفيلم هي عدم قدرته على محاكاة التجربة البصرية للحياة الواقعية محاكاة كاملة. وقد يبدو من المستغرب في البداية أن الشكليين

ركّزوا على القيود التي تقيّد الفيلم في تعريفه بصفته فناً. لكنهم طرحوا مقولة إن هذه القيود تعرّف الإمكانية التعبيرية للفيلم. فقيود الفيلم تتيح لصانع الأفلام فرصة استغلال التجربة اليومية للحياة الواقعية وتشويهها لأغراض فنية.

والأساليب الفيلمية مثل المونتاج والمونتاج التركيبي والحركة السريعة والبطيئة واستخدام زوايا آلة التصوير المرتفعة والمنخفضة، بالإضافة إلى تحويل الفيلم للعالم الثلاثي الأبعاد إلى سطح ذي بُعدين وما إلى ذلك، تمنع الفيلم من محاكاة تجربتنا البصرية العادية. وباستغلال هذه القيود يستطيع صانعو الأفلام تقديم رؤية للعالم فريدة – فيلمية بالتحديد. هذه الرؤية الفريدة للعالم، التي تتيحها الخواص التي ينفرد الفيلم بها (المونتاج، الخ.)، هي التي تميّز الفيلم عن غيره من الفنون وتعرّفه بأنه فن. بالنسبة للشكليين، الفيلم هو فن بسبب خواصه التي ينفرد بها، التي تمنعه من محاكاة الواقع والتي يمكن أن يستغلها المخرجون للتعبير عن رؤاهم. وفي الفصل الثالث، سنرى أن المخرجين الذين يستغلون القيود التي تقيّد الفيلم لأغراض تعبيرية يُنْعَم عليهم بلقب "المبدعين."

وعلى نقيض الشكليين، فإن الواقعيين، من أمثال أندريه بازان وسيغفريد كراكور، ومؤخراً ستانلي كافِل Stanley Cavell، يرفضون المونتاج والتعبير ويفضلون قدرة الفيلم التسجيلية. وهم يبدؤون بطرح مقولة أنه من خلال التسجيل التلقائي والآلي (الميكانيكي) للأحداث، يحاكي الفيلم تجربتنا البصرية العادية محاكاة كاملة. وعلاوة على ذلك يقولون إن قدرة الفيلم على محاكاة الواقع هو ما يعرِّف الفيلم على أنه فن. وهكذا فالواقعيون حددوا الصفة التي ينفرد الفيلم بها بأنها تصويره الفوتوغرافي للواقع. كما أنهم حددوا اللقطات الطويلة زمنياً والبؤرة العميقة بأنها عناصر أسلوب الفيلم التي تحقق صفته الخاصة. وتتيح البؤرة العميقة وضع عدة أحداث في اللقطة الواحدة. وعلى العكس من ذلك، فإن المونتاج يعرض هذه الأحداث أحدها بعد الآخر في لقطات منفصلة. لذلك فإن البؤرة العميقة تدعم استخدام اللقطة الطويلة زمنياً

بالتقليل من الحاجة إلى المونتاج، ما يحافظ على وحدة المشهد المكانية والزمانية.

يشدد بازان على طبيعة المونتاج غير الواقعية في هامش طويل في مقالته "مزايا المونتاج وقيوده" (**ما هي السينما؟** المجلد الأول، ص ٤١-٥٢). وهو يشير إلى مشهد من فيلم **حيث لا تطير النسور**. يدور الفيلم حول عائلة شابة تقيم أرضاً محمية لحيوانات وطيور الصيد في جنوب أفريقيا. وفي المشهد الذي يناقشه بازان، يلتقط ابن العائلة الصغير شبل أسد صغير في أجمة ويمضي به إلى بيته. وتشم اللبوة رائحة الطفل وتبدأ بتعقبه. ويجري تصوير اللبوة والطفل وهو يحمل الشبل تصويراً منفصلاً وتُجرى عملية مونتاج للقطات. لكن، حسبما يقول بازان،حين يصل الطفل إلى بيته، "يتخلى المخرج عن مونتاج اللقطات المستقلة التي كانت تفصل بين اللاعبين الرئيسيين ويعطينا بديلاً عن ذلك لقطة كاملة تجمع الوالدين والطفل واللبوة معاً. والإطار المفرد الذي لا مكان فيه للحيل يعطي صدقية فورية ورجعية للمونتاج الشديد التفاهة الذي سبقه." وفي هذا المثال بالذات، واقعية اللقطة بالنسبة إلى بازان هي مسألة وحدة مكانية – كون الطفل يظهر في اللقطة نفسها مع اللبوة. بل إن بازان يختم هامشه الطويل بالقول إن "الواقعية تكمن هنا في تجانس المكان."

وقد انتقد الشكليون بشدة قدرة الفيلم على تسجيل الواقع بكل حركته، فقد اعتبروا التسجيل الآلي عقبة في طريق تعريف الفيلم على أنه فن. وسبب هذا هو أن الشكليين يرون أن التسجيل الآلي يقيد الفيلم بمحاكاة الواقع، التي هي محاكاة ناقصة، ولا يقصره على التعبير عن رؤية للواقع جديدة وفريدة.

وفي الجماليات الواقعية، فَهِم بازان أن الحدث المصور (أكان مُعَدّاً للتصوير أم لا) يطغى كما يتضح في اللقطة الطويلة زمنياً لإتاحة المجال لأن يتكشف الحدث دون مقاطعة. أما ايزنشتاين فإنه يركز بدلاً من ذلك على

عملية صنع الأفلام وليس على حدث الفيلم، وقام – في كل من النظرية وممارسته لصنع الأفلام – بتطوير ميل إلى المونتاج، أو بعبارة أصح المونتاج التركيبي. فحيث يعني المونتاج ببساطة تجميع اللقطات معاً، فإن المونتاج التركيبي هو الاستعمال التعبيري للمونتاج لإضفاء معان رمزية ومجازية لأحداث الفيلم. وبالنسبة ايزنشتاين لا تشكل اللقطات سوى المادة الخام لصنع الأفلام. ويتم توليد معان من مادة اللقطات الخام لا توجد في تلك المادة بحد ذاتها.

المونتاج التركيبي

في مكان سابق من هذا الفصل بحثنا مونتاج التتابع، الذي يحاول إيجاد مساحة مشهدية مترابطة من خلال عدد من الأساليب: محور خط الحدث، وتوافق الخط البصري، ولقطة وجهة النظر، والتوافق بين قطع الحدث والاستمرار في الاتجاه. ومن وجهة نظر المونتاج التركيبي، لا يعني مونتاج التتابع سوى قطع تعاقبي. ذلك أن المونتاج التركيبي لا يحاول بناء مساحة مشهدية مترابطة، بل يحاول خلق معان رمزية. وهو يحقق ذلك بصورة أولية من خلال وضع اللقطات إحداها مقابل الأخرى، دون أن يولي المساحة المشهدية المترابطة اهتماماً كبيراً.

أطلق ايزنشتاين على المعاني الرمزية التي يخلقها المونتاج التركيبي "تداعيات." فالمونتاج يخلق تداعيات (معانٍ رمزية) أكبر من مجمل أجزائه. وبكلمات أخرى، من مونتاج لقطتين تُخْلَق سلسلة من التداعيات غير موجودة في أية من اللقطتين.

وشرح ايزنشتاين طريقة عمل المونتاج التركيبي بالإشارة إلى الرموز الهيروغليفية:

النقطة هي أن الجمع بين رمزين هيروغليفيين من أبسط سلسلة لا يُنْظَر إليه على أنه مجموعهما الكلي، أي على أنه قيمة بُعد آخر أو درجة أخرى: فكل منهما بمفرده يتطابق مع شيء معين، لكن الجمع

بينهما يتطابق مع مفهوم ما. والجمع بين أشياء يمكن تصويرها ينجز التعبير عن شيء لا يمكن تصويره بالرسم.

على سبيل المثال: تصوير الماء وعين يعني "البكاء." لكن هذا مونتاج تركيبي.

كتابات *١٩٢٢-١٩٣٤، ص ١٣٩*

والمقطع البالغ الأهمية هنا هو "فكل منهما بمفرده يتطابق مع شيء معين، لكن الجمع بينهما يتطابق مع مفهوم ما. والجمع بين أشياء يمكن تصويرها ينجز التعبير عن شيء لا يمكن تصويره بالرسم." فالرموز الهيروغليفية والمونتاج يخلقان معانيَ تجريدية ورمزية بوضع شيئين ملموسين أحدهما مقابل الآخر.

وكمثال على ذلك، سننظر إلى مشهد شهير في فيلم ايزنشتاين **البارجة بوتمكين** (١٩٢٥). فبعد قيام القوزاق بذبح الناس، وهذا هو المقطع الذي يحدث على درجات أوديسا Odessa، تُطلق البارجة بوتمكين النار على مركز القيادة العسكرية. يتبع هذا ثلاث لقطات تصور أسوداً حجرية عند قصر ألوبكا Alupka في القِرَم. تصور اللقطة الأولى أسداً مضطجعاً، والثانية أسداً جالساً، والثالثة أسداً واقفاً. (لذلك فكلا الفريقين الواقعيين والشكليين يستخدمان الأسد لطرح حججهما!).

تشكّل اللقطات الثلاث للأسود وحدة مونتاجية. من حيث محتوى كل صورة بمفردها لدينا: أسد حجري مضطجع، وأسد حجري جالس، وأسد حجري واقف. ثلاثة أشياء ملموسة موضوعة قبالة بعضها بعضاً. ولكن ما الذي تعنيه، وما الذي تخلقه؟

نتيجة تأطير الأسود الثلاثة كل بمفرده، يخلق ايزنشتاين الانطباع بأن الأسد الحجري **نفسه** تحرك من وضعية النوم ووقف. ومن حيث هذه اللقطات الثلاث بمفردها، تمكن ايزنشتاين من خلق معنى تجريدي غير موجود في أية

لقطة من اللقطات المستقلة. وحين تؤخذ لقطات الأسود الثلاث (المادة الخام) بشكل منعزل بعضها عن بعض، فإنها لا تعطي أكثر من تصوير لكل من الأسود. ولا تُظهر أية لقطة أسداً حجرياً وهو يتحرك ليقف. فشيء كهذا مستحيل أصلاً. لكن مونتاج اللقطات وجمعها معاً يخلق انطباعاً أو توهماً أن أسداً حجرياً يستيقظ. ويخلق ايزنشتاين الانطباع بمجرد وضع اللقطات متقابلة – أي بالمونتاج – ولا شيء غير ذلك؟

لكن يمكننا المضي أبعد من ذلك والنظر في المعاني التجريدية والرمزية الموجودة في هذه اللقطات بعلاقتها مع المشهد الذي تقاطعه. ما الذي يجعل ايزنشتاين يقحم ثلاث لقطات بهذا التسلسل لإعطاء انطباع أن أسداً نائماً قد نهض؟ هناك على الأقل ثلاثة أجوبة محتملة:

- قد توحي اللقطات أن المذبحة على درجات أوديسا سببت صدمة حتى لأسد نائم.
- يمكن أن يمثّل الأسد الشعب الروسي الذي هبّ أخيراً ضد مضطهديه.
- قد يقول ناقد سينمائي ذكي إن اللقطات تنتمي إلى مدرسة الحداثة، فهي تلفت الانتباه إلى إبداع السينما للحركة من خلال العرض السريع لصور ثابتة.

وهذه نقطة أخرى تتعلق بالمونتاج التركيبي: إن المقاطع المونتاجية لاتسهم في خلق عالم قصصي موحّد. بل إنها تقاطع العالم القصصي الذي يخلقه مونتاج التتابع.

يمكننا أيضاً رؤية عمل المونتاج في مشهد جريمة الحمّام في فيلم **سايكو** لهتشكوك. فالمبدأ يتقطع باستمرار بين ماريون كرين Crane في الحمام و"والدة" نورمان وهي تشهر سكيناً. ولا تحتوي اللقطات على صور لماريون وهي تُجرح أو تُطعن بالسكين. ومع ذلك، فإيقاع القطع يخلق معنى

يتجاوز المحتوى الحرفي للصور، ألا وهو جريمة قتل ماريون. إذن فهذا المشهد يوضح مقولة ايزنشتاين بأن ترتيب اللقطات في نسق إيقاعي أكثر أهمية من اللقطة المفردة، تماماً كما في الموسيقى، حيث ترتيب النوتات أكثر أهمية من النوتة المفردة.

لكن الواقعيين شددوا على أهمية اللقطة المفردة لأنها تصون قدرة الفيلم التسجيلية، التي يقاطعها القصّ أو التحول إلى لقطة أخرى. ويطرح الواقعيون مقولة أن الشكليين ينكرون قدرة الفيلم الفريدة على التسجيل الآلي. فبالنسبة للواقعيين، يحقق استغلال قدرة الفيلم التسجيلية من خلال أسلوبي اللقطة الطويلة زمنياً والبؤرة العميقة – لأول مرة في تاريخ الفن – هدف الفن، وهو تصوير الواقع تصويراً يشابه الحياة الحقيقية.

على العموم، طوَّر الشكليون حججهم ضمن إطار حداثي (اهتمام بالبنية الداخلية لوسيلة ناقلة). أما بالنسبة للواقعيين، فإن وظيفة الفن هي محاكاة الطبيعة.

وقد سبق بحث أمثلة فيلمية لهذين الموقفين النظريين في الجزء الأول من هذا الفصل. والمأمول هو أن يكون قد ازداد الآن وضوح أهمية الأساليب الفيلمية التي يتبناها كل من الفريقين: اللقطة الطويلة زمنياً والبؤرة العميقة في حالة الواقعيين، والمونتاج والمونتاج التركيبي، الخ.، في حالة الشكليين. ولكنني لا أنوي الانحياز لأي من الفريقين، فكلاهما طرح حججاً قوية ومفحمة، وقد يرغب القارئ في قراءة الكتب الأصلية التي تقدم كلا جانبي النقاش للحصول على نظرة أكثر استنارة. ولكن قد يكون من الجدير بالذكر أن كلا الطرفين قررّا أن الفيلم له وظيفة واحدة فقط، وكلاهما أكدا أن هذه الوظيفة يمكن تحقيقها من خلال عدد محدود من الأساليب الفيلمية. ومن خلال التفكير بكلتا المقولتين، يمكن أن نرى أن الفيلم يؤدي كلتا الوظيفتين. فمن الممكن صنع الفيلم باستعمال المساحة الموحَّدة غير الممنتجة التي توفرها اللقطة الطويلة زمنياً، أو بالمساحة الصنعية المركَّبة التي يوفرها المونتاج التركيبي. فالفيلم يسجّل، كما أنه يحرّف.

للمزيد من القراءة

تشارلز [ريك] ألتمان، نحو علم تاريخي للفيلم الأمريكي

Altman, Charles [Rick], Towards a historiography of American film, *Cinema Journal*, 16, 2, (1977), pp. 1-25.

موجز لا يقدّر بثمن لمختلف المداخل التي اتُبِعَت في دراسات الأفلام (وقد قمت بتعديل قائمة ألتمان في مطلع هذا الفصل).

تشارلز [ريك] أولتمان، **الفيلم / الجنس الفيلمي**

Altman, Charles [Rick], *Film/Genre*, (London: British Film Institute, 1999).

كتاب هام يتمتع بفضيلة أنه مرتَّب حول سلسلة من المسائل المتعلقة بدراسة الأجناس. وإضافة إلى ذلك، فإن هذه المسائل مبينة في عناوين الفصول الاثني عشر. على سبيل المثال: "من أين تأتي الأجناس؟" و"هل الأجناس ثابتة؟" و"لِمَ تمزج الأجناس أحياناً؟" و"ما الدور الذي تلعبه الأجناس في عملية المشاهدة؟" و"ما الذي يمكن أن نتعلمه عن الأمم من الأجناس؟"

أندرو، ج. دَدلي، **النظريات الرئيسية للأفلام**

Andrew, J Dudley, *The Major Film Theories* (New York: Oxford Press University, 1976).

هذا الكتاب هو الأسهل تناولاً كمقدمة إلى عمل الشكليين (هيوغو منستبرغ Hugo Münsterberg، رودولف آرنهايم Rudolf Arnheim، سيرجي ايزنشتاين، بيلا بالاز Bella Balazs)، والواقعيين (سيغفريد كراكور، أندريه

بازان)، وكذلك نظريات الفيلم التي وضعها جان متري Jean Mitry وكريستيان مِتز وأميديه آيفر Amédèe Ayfre وهنري آغِل Henri Agel.

رودولف آرنهايم، **الفيام كفنّ**

Arnheim, Rudolf, *Film as Art* (London: Faber and Faber, 1958).

بيان آرنهايم كمنظّر شكلي حول نظرية الأفلام.

أندريه بازان: **أورسون ويلز: نظرة ناقدة**

Bazin, André, *Orson Welles: A Critical View* (California: Acrobat Books, 1991).

تحليل موجز ونَيِّر لأفلام ويلز الأولى. بالنسبة لي هذا الكتاب يحتوي على أوضح دفاع لبازان عن أساليب اللقطة الطويلة زمنياً واستخدام البؤرة العميقة؟

أندريه بازان، **ما هي السينما؟** مجلدان

Bazin, André, *What Is Cinema?*, 2 volumes (Berkeley: University of California, 1967, 1971).

مجموعة ثرية من مقالات بازان التي تدافع عن جماليات الفيلم من وجهة النظر الواقعية.

ديفيد بوردوِل وجانيت ستيغر وكريستين تومبسون، **سينما هوليوود الكلاسيكية: أسلوب الأفلام وصيغة الإنتاج حتى ١٩٦٠**

Bordwell, David; Janet Staiger, and Kristin Thompson, *The*

Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960 (London: Routledge, 1985).

الدراسة المرجعية ذات الوزن الثقيل وغير القابلة للنقاش لسينما هوليوود الكلاسيكية، والتي تغطي تاريخ أسلوب الأفلام وتقنيتها وصيغة إنتاجها.

وارِن بَكلاند، **من إخراج ستيفن سبيلبيرغ: أطروحة حول العناصر الشعرية في الفيلم الشديد النجاح في هوليوود المعاصرة.**

Buckland, Warren, *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster* (New York and London: Continuum, 2006).

أقوم في هذا الكتاب ببحث ممارسات سبيلبيرغ في صنع الأفلام: الخيارات التي يختارها في وضع آلة التصوير وتحريكها وتأطير اللقطات وإعاقة الحدث ومونتاج المَشاهد وتصميم الصوت والتحكم بتدفق معلومات القصة من خلال عدد كبيرمن أساليب السرد.

سيرجي ايزنشتاين، **كتابات، المجلد الأول: ١٩٢٢-١٩٣٤**

Eisenstein, Sergei, *Writings, Volume 1: 1922-1934* (ed. and trans. Richard Taylor) (London: British Film Institute, 1988).

المجلد الأول من ثلاثة مجلدات رسمية تضم مجموعة مقالات ايزنشتاين.

توماس إلسيسر ووارِن بَكلاند، **دراسة الفيلم الأمريكي المعاصر: دليل إلى تحليل الأفلام**

Elesaesser, Thomas and Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis* (London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2002).

يبحث الفصل الثالث ترتيب المَشاهد ويبحث الفصل السابع أندريه بازان.

سيدني غوتليب (المحرر)، **هتشكوك عن هتشكوك**

Gottlieb, Sidney (ed.), *Hitchcock on Hitchcock* (Berkley: University of California Press; London: Faber and Faber, 1995).

مجموعة شاملة من كتابات ألفرد هتشكوك عن السينما.

باري سولت، **أسلوب الأفلام وتقنيتها: تاريخ وتحليل**، الطبعة الثانية

Salt, Barry, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Second edition (London, Starword, 1992).

البحث الذي جرى لإعداد هذا الكتاب استثنائي وهو ببساطة مذهل. فقد قام سولت حرفياً بتحليل آلاف الأفلام لقطة بعد لقطة من كل عقد في تاريخ السينما، حيث يبرز الحدود الأسلوبية لكل لقطة ومشهد، ويقدم المعلومات بشكل إحصائي (بما في ذلك مخططات بيانية لمقاييس اللقطات). كما أن هذا الكتاب مليء بمعلومات عن تاريخ تقنية الأفلام.

أشياء ينبغي تَذَكُّرُها

| ترتيب المشهد يعني ما يظهر أمام آلة التصوير: تصميم المشهد والإضاءة وحركة الشخصيات.

| ترتيب اللقطة يعني "وضع الأشياء في لقطات" أو ببساطة "التصوير، " أي تصوير الفيلم.

| تركز اللقطة الطويلة زمنياً والبؤرة العميقة على الدراما وهي تتكشف ضمن اللقطة. ويولِّد هذان الأسلوبان تلاحماً بين الممثلين وخلفيات الصور، ويتيحان لأداء الممثل أن يتألق، ويتمتعان بإمكانية الحفاظ على مزاج أو عاطفة لفترة من الزمن، ولكنهما يوجدان مسافة بين المُشاهِد والحدث أثناء تطوره.

| يمكن تطويع الألوان لخلق جو معين، كما في عملية وقف التبييض التي يستعملها المخرجون من أمثال داريوس خوندجي.

| يتيح المونتاج – الذي يعني تجزئة المشهد الواحد إلى لقطات عديدة – أن يُشْرِك المخرج المُشاهد في الحدث بشكل كامل على حساب خرق وحدة الفيلم المكانية والزمانية الفعلية، ولكن تحل محلها وحدة صُنْعيّة من خلال أساليب مونتاج التتابع (الذي يشمل محور خط الحدث، وتلاؤم الخط البصري، والقطع بين نقاط الرؤية، والتلاؤم مع قطع الحدث واستمرار الاتجاه).

| يدافع الشكليون، مثل رودولف أرنهايم وصانع الأفلام سيرجي ايزنشتاين عن الفيلم باعتباره فنّاَ، ويطرحون مقولة أن قيود وسيلة الفيلم تمكِّن

صانعي الأفلام من تطويع وتحريف التجربة اليومية للحياة الواقعية لأغراض فنية.

- على خلاف ذلك، يتبنى الواقعيون – مثل أندريه بازان وسيغفريد كراكور وستانلي كلافِل Stanley Clavell – قدرة الفيلم التسجيلية، فهم يقولون إن الفيلم، من خلال تسجيله الآلي الميكانيكي للأحداث، يحاكي تجربتنا البصرية الطبيعية للواقع وإن هذه الخاصية الفريدة التي يتصف بها الفيلم هي التي تجعله فناً.
- يفضل الشكليون أساليب مثل المونتاج والمونتاج التركيبي والحركة السريعة والبطيئة واستعمال زوايا منخفضة ومرتفعة لآلة التصوير.
- يفضل الواقعيون أساليب مثل اللقطة الطويلة زمنياً وتصوير البؤرة العميقة.

٢

بنية الفيلم: الحكاية والسرد

ستتعلم في هذا الفصل:

- **العناصر الرئيسية لبنية الفيلم السردية**
- **أنواع السرد المختلفة في الفيلم**

... الحكاية هي طريقة في ترتيب البيانات المكانية والزمانية في سلسلة من الأحداث مبنية على السبب والنتيجة، لها بداية ووسط ونهاية، تُجَسِّد حُكماً على طبيعة الأحداث.

*إدوار برانيغان، **استيعاب الحكاية، والفيلم**، ص ٣*

تُشَكِّل الأساليب الفيلمية المدروسة في الفصل الأول الخصائص الصغرى (أو المحدودة المدى) لبنية الفيلم. وسنفحص في هذا الفصل الخصائص الكبرى (أو الواسعة المدى) لبنية الفيلم. وتقع هذه البُنى الكبرى ضمن فئتين: الحكاية والسرد. وستُعَرَّف هاتان البنيتان وتوضّحان من خلال علاقتهما مع أفلام هوليوود الكلاسيكية والمعاصرة. وفي الختام، سينتهي الفصل بتحليل للبنية السردية غير العادية لفيلمي **الروايات الرخيصة** (كونتن تارانتينو، ١٩٩٤) و**جادة ملهولاند** (ديفيد لينش، ٢٠٠١).

ويشير مفهوم "الحكاية" إلى ما يجري وما يُصَوَّر في الأفلام (وفي الروايات أيضاً)، بينما يشير "السرد" إلى الطريقة التي تُقَدَّم بها الحكاية إلى

مُشاهد الفيلم (أو قارئ الرواية). إذن فكلمة "الحكاية" تعني التحركات والأحداث والشخصيات، بينما يصف "السرد" الآلية التي تتحكم بكيفية اكتساب المُشاهد للمعلومات عن التحركات والأحداث والشخصيات. وسننظر أدناه إلى السرد، ولكن قبل ذلك سنورد وصفاً للمعنى المقصود بمصطلح "الحكاية."

نظرة ثاقبة

قال ستيفن سبيلبرغ ما يلي حول أهمية الحكاية: "أعتقد أن الناس سيتركون أجهزة التلفزيون الموجودة لديهم [ويذهبون إلى السينما] لمشاهدة قصة جيدة. وهم يريدون قبل الحرائق وناطحات السحاب والفياضانات وتحطم الطائرات ونيران الليزر وسفن الفضاء قصصاً جيدة."

بنية الحكاية

لا تتألف الحكاية من سلسلة عشوائية من الأحداث، بل من سلسلة من الأحداث تتعلق ببعضها بعضاً على أساس السبب والنتيجة. وإذا كان الفيلم مبنياً على منطق قصصي، فإن الحدث على الشاشة يكون نتيجة الحدث السابق: الحدث ب يحدث بسبب الحدث أ.

على سبيل المثال، يوجّه رجل في اللقطة أ مسدساً في اتجاه لا تظهر نهايته على الشاشة ويطلق الرصاص. ويظهر في اللقطة ب رجل يتهاوى على الأرض. وبسبب طريقة مونتاج اللقطتين وجمعهما معاً (أي لكون اللقطة ب تتبع اللقطة أ مباشرة) فإن المُشاهد يقرأ الحدث في اللقطة أ على أنه سبب الحدث في اللقطة ب.

ويمكن شرح الرابطة السببية بين اللقطتين بجعل ترتيبهما معاكساً: اللقطة ب التي تصور الرجل يتهاوى تسبق اللقطة أ الذي يطلق رجل فيها النار من مسدس. إن منطق اللقطتين يصبح عصياً على الفهم إلى درجة أن

المُشاهد لا يستطيع فهم حدث سقوط الرجل على أنه نتيجة لحدث إطلاق الرجل الآخر النار من مسدسه.

والمَشاهد مثل اللقطات ترتبط بعضها ببعض بمنطق سردي قائم على السبب والنتيجة. ويمكننا رؤية ذلك بالنظر إلى المَشاهد الثلاثة الأولى في فيلم ألفرد هتشكوك **سايكو** (١٩٦٠). أولاً إليكم موجزاً للفيلم. يبدأ **سايكو** بسرد قصة ماريون كرين (جانيت لي Janet Leigh). فهي تظهر في البداية في غرفة رخيصة في فندق مع عشيقها سام Sam. يتحدثان عن الزواج، لكن سام لا يملك المال. ويذهب سام إلى المطار بينما تعود ماريون إلى مكان عملها (وهو مكتب عقاري) حيث تقوم بعمل سكرتيرة. ويطلب منها رب العمل إيداع أربعين ألف دولار في المصرف، فتغادر المكتب ثم تذهب إلى بيتها، حيث تحزم أمتعتها وتقود سيارتها خارجة من البلدة. وفي إحدى الليالي تتوقف للاستراحة في الموتيل الذي يملكه بيتس ...

المشهد ١: يطرح المشهد الأول، الذي يصور ماريون وسام في غرفة رخيصة في فندق أثناء استراحة الغداء، مشكلة، وهي أن ماريون وسام لايستطيعان الزواج لأنه لا يملك المال (أي أنه ليس مستقلاً من الناحية المالية ولا يمكنه إعالة زوجة).

المشهد ٢: يضيف المشهد الثاني، الذي يصوّر عودة ماريون إلى عملها، تطوراً جديداً في موضوع الزواج. فالمُشاهد يعلم أن جورج لوَري George Lowery رب العمل الذي تعمل ماريون لديه (والذي يعمل في مجال العقارات) يتناول الغداء مع رجل ثري يدعى توم كاسيدي Tom Cassidy، وأن ابنة كاسيدي ستتزوج في اليوم التالي، لذلك يزور المكتب ليشتري عقاراً كي يقدّمه هدية لابنته بمناسبة زفافها. ويدفع كاسيدي أربعين ألف دولار نقداً، ويطلب لوَري من ماريون الذهاب بالمبلغ إلى المصرف. وهي تسأل لوري إن كان بإمكانها الذهاب إلى بيتها بعد ذلك لأنها تعاني من صداع وتود التغلب عليه بالنوم.

المشهد ٣: يبدأ المشهد الثالث بتصوير ماريون في شقتها. وحين تدير ظهرها إلى آلة التصوير تنتقل الآلة وتصوّر مغلفاً على السرير، ويرى المُشاهد أنه يحتوي على الأربعين ألف دولار. ثم تدور آلة التصوير لتُظهر حقيبة ملابس أثناء قيام ماريون بوضع أمتعتها فيها. فخلال بضع ثوانٍ، يحدد هذا المشهد (ضمن سياق المشهدين الأول والثاني) دوافع ماريون: فهي ستسرق المال وتغادر البلدة (اللوحة ٣).

إن منطق السبب والنتيجة في هذه المَشاهد الثلاثة مبني بإحكام دقيق جداً. ومن أنجع طرق تحليل منطق السبب والنتيجة في الفيلم الروائي هو أن نتخيل المَشاهد في ترتيب مختلف. على سبيل المثال، لو بدأ **سايكو** بالمشهد الثالث، فسيتولد إحساس بالغموض، لعدم توافر معلومات كافية لدينا لفهم دوافع ماريون. ومن المؤكد أن بدء الفيلم بالمشهد الثالث معقول، ولكن هل سيكون منطقياً؟ من المؤكد أنه سيطرح أسئلة كثيرة في ذهن المُشاهد: على سبيل المثال، من صاحب هذا المال وكيف تنوي هذه المرأة أن تتصرف به؟ لكن في الفيلم نفسه، المشهد الثالث هو **نتيجة** المشهدين السابقين (تماماً مثلما أن اللقطة ب في المثال الفرضي أعلاه هي نتيجة اللقطة أ).

إن المشهد الأول يُبيّن وجود حاجة، وهي حاجة سام وماريون إلى المال، ويُظهر المشهد الثاني وجود فائض، فكاسيدي يدفع أربعين ألف دولار نقداً. ويتأكد كون المبلغ مالاً فائضاً خلال المشهد، إذ أن كاسيدي يشدّد على أنه لا يحمل من المال سوى المقدار الذي لا يضيره فقدانه، وأنه ثري لأنه لايدفع ضرائب. والمشهد الثالث يربط الحاجة والفائض ربطاً محكماً: تقوم ماريون بسرقة المبلغ.

لا يقدّم الفيلم سوى معلومات تتعلق بمنطق السبب والنتيجة. ففي الواقع، هل هي محض مصادفة أن دفع مبلغ أربعين ألف دولار يتم في المشهد الذي يلي مباشرة حديث سام وماريون عن عدم قدرتهما على الزواج بسبب حاجتهما إلى المال؟ هل هي مصادفة أن كاسيدي يدفع نقداً؟ وهل هي

مصادفة أن المال يُدْفَع ليكون هدية زفاف؟ يمكننا طرح أسئلة أخرى، مثل: هل هي محض مصادفة أن المَشاهد الثلاثة الأولى تتتابع من واحد إلى الآخر مباشرة؟ لِمَ لا نرى سام يغادر غرفة الفندق ويتوجه إلى المطار؟ ولِمَ لا نرى لوَري وكاسيدي يتناولان الغداء؟

بطرح هذه الأسئلة نبدأ بجعل منطق السبب والنتيجة في الفيلم جليّاً. فالحدثان الأخيران اللذان ذكرناهما الآن لا يظهران في الفيلم لأنهما لا يتعلقان بمنطق السبب والنتيجة في الفيلم، باعتبار أنهما لن يؤديا إلى أية نتيجة في الأجزاء التالية من الفيلم. وفي نهاية المشهد الأول نرى ماريون وهي تغلق باب غرفة الفندق. ويبدأ المشهد الثاني بدخولها المكتب. فجميع المعلومات العرَضية محذوفة ببساطة (رغم أننا نرى المخرج، أي هتشكوك، واقفاً على الرصيف قرب باب المكتب – ما مدى ارتباط هذا بمنطق السبب والنتيجة في الفيلم؟!).

وكما هو الأمر بالنسبة للانتقال من المشهد الأول إلى الثاني، فإن مشوار ماريون من المكتب إلى شقتها (مروراً بالمصرف؟) محذوف بين المشهدين الثاني والثالث. ففي المشهد الثاني تزعم ماريون أنها ستذهب إلى المصرف ثم إلى بيتها. ولأننا في المشهد الثالث نراها في بيتها، فإننا مبدئياً نفترض أنها ذهبت إلى المصرف. لكن سرعان ما نضطر إلى مراجعة افتراضنا، لأن آلة التصوير ترينا بعد ذلك النقود على سرير ماريون. وهنا يصبح الحذف بين المشهدين الثاني والثالث ذا مغزى بالنسبة إلى منطق السبب والنتيجة في الفيلم، في حين أن الحذف بين المشهدين الأول والثاني ليس له أي مغزى.

لا ترتبط جميع اللقطات والمَشاهد في الأفلام الروائية بمنطق سببي. فيمكننا أن نتخيل لقطة لرجل يمشي مع كلب تتبعها لقطة مقربة للكلب. إذا عُكِس ترتيب اللقطتين، لا يختلف المعنى، لأنه لا يوجد ربط سببي يربط بينهما. ويمكن تصنيف هاتين اللقطتين على أنهما وصفيتين، وليستا سرديتين.

ومن الشائع أن تحتوي معظم الأفلام الروائية على لحظات من الوصف. وبالفعل فإن بداية **سايكو** تحتوي عدة لقطات لخط الأفق في فينيكس Phoenix بولاية أريزونا، وهي لقطات وصفية لأنها تهدف فقط إلى وصف المكان الذي تتكشف فيه أحداث الحكاية. لكن البنية الطاغية التي تجمع الفيلم الروائي في وحدة واحدة (بما فيها فيلم **سايكو**) هي منطقها السببي.

نظرة ثاقبة

كي يظهر الفيلم مترابطاً وذا معنى، ينبغي أن يوجد حافز للعلاقات بين الأفعال والأحداث. وفي الفيلم الروائي، يوفر منطق السبب والنتيجة هذا الحافز.

لكننا نحتاج إلى المضي أبعد من هذا في الحديث عن الأفلام الروائية من حيث السبب والنتيجة. فالتطور السردي يعتمد على الطريقة التي يُنَفَّذ بها منطق السبب والنتيجة على نحو يتعلق بشخصية الفيلم (أو شخصياته) التي تحفّز منطق السبب والنتيجة. ويمكن شرح هذه النقطة بالرجوع إلى فيلم هتشكوك **شمال – شمال غربي** الموزّع عام ١٩٥٩ (الذي سيأتي بحثه أيضاً في تحليلي لعملية السرد). سأقوم أولاً بوضع رؤوس أقلام عريضة لسلسلة الأحداث المعقدة التي يحتويها الفيلم.

بعد يوم من العمل المُجِدّ، يذهب روجر ثورنهيل Roger Thornhill (كاري غرانت Cary Grant)، وهو رجل يعمل في مجال الدعاية في شارع ماديسون Madison Avenue، إلى حانة في فندق بلاتزا للقاء صديقين من أصدقائه. ويقرر أن يرسل برقية إلى أمه لإلغاء خطتهما لقضاء الأمسية في المسرح. لكن أثناء قيامه باستدعاء خادم الحانة يخلط بعض الجواسيس بينه وبين عميل وكالة المخابرات المركزية جورج كابلان George Kaplan. ويختطف الجواسيس ثورنهيل ويمضون به إلى رئيس عصابة الخلية الجاسوسية فاندام (جيمس ميسون James Mason). ينجح ثورنهيل في

الهروب من فاندام ويبدأ البحث في فندق بلاتزا عن جورج كابلان. لكن ثورنهيل يتورط، أثناء مطاردة الجواسيس له، بجريمة قتل أحد المندوبين إلى الأمم المتحدة (الذي يقتله في الحقيقة أعضاء الخلية الجاسوسية). وبما أن ثورنهيل يصبح مطلوباً من الجواسيس والشرطة في الوقت نفسه، فإنه يستقل قطاراً متجهاً إلى شيكاغو. وفي القطار تساعده في هربه امرأة غريبة تدعى إيف كيندال Eve Kendall (إيف ماري-سينت Eve Marie-Saint)، تخبّئ ثورنهيل في حمامها حين يصل مفتش التذاكر، ثم في السرير العلوي في مقصورة نومها حين تقوم الشرطة بتفتيش القطار. لكن مُشاهد الفيلم يكتشف أن إيف هي عشيقة فاندام، ولدى وصول القطار إلى شيكاغو تقوم بإرسال ثورنهيل إلى مصيدة، وهي مقطع طائرة الرشّ الزراعية الشهير. فالمفترض أن إيف اتصلت بكابلان وأرسلت ثورنهيل للقائه في مزرعة مهجورة. ولكن عند وصول ثورنهيل إلى الموقع المتفق عليه، تطارده طائرة رشّ زراعية وتكاد أن تقتله. إلا أنه ينجح في الهرب ويتعقب إيف إلى فندق الأمباسدور Ambassador Hotel. وبعد مواجهة بين ثورنهيل وإيف، يتبعها إلى غرفة يُعْقَد فيها مزاد، ويجدها مع فاندام. ويحاول رجال فاندام الإمساك بثورنهيل، لكنه ينقذ نفسه بإحداث شغب في المزاد ما يجعل الشرطة تقبض عليه. وفي هذه النقطة في الفيلم يتدخل "الأستاذ" الذي يعمل في وكالة المخابرات المركزية والذي ابتدع العميل الشَرَك. فهو يخبر ثورنهيل في مطار شيكاغو أن إيف هي عميلة وكالة المخابرات الحقيقية وأن كابلان هو شَرَك غير موجود. ولأن إيف معرّضة للخطر، فإن ثورنهيل يستمر في لعب دور كابلان لتحويل الشبهة عن إيف. بعد ذلك ينتقل الفيلم إلى جبل رَشمور Mount Rushmore حيث يصبح المطعم مسرحاً لقتل مصطنع، إذ أن إيف "تطلق النار" على ثورنهيل لتستعيد ثقة فاندام. ثم تهرب إيف من الشرطة ويُنقل ثورنهيل في سيارة إسعاف. وفي غابة قريبة، تلتقي إيف مع ثورنهيل لقاء مختصراً ويعبران عن حبهما أحدهما للآخر. (في هذه اللحظة من الفيلم فقط

يلتقي ثورنهيل مع إيف "الحقيقية.") ثم تعود إيف إلى فاندام الذي يكتشف فيما بعد هويتها الحقيقية. لكن ثورنهيل ينقذها ويهربان معاً عبر الوجوه الحجرية لرؤساء الجمهورية المنحوتة على جبل رَشمور. وفي النهاية تجمعهما رابطة الزواج بعد هزيمة فاندام.

يلعب ثورنهيل دور مُحَفِّز منطق السبب والنتيجة في الفيلم، بما أنه مضطر لإثبات براءته بالعثور على جورج كابلان. لذلك فإن القوة الدافعة تنبع من احتياجات ثورنهيل ورغباته. وتلبية هذه الاحتياجات والرغبات يعطي الفيلم إحساساً قوياً بالانتهاء، فثورنهيل لا يثبت أنه الرجل الخطأ فحسب، بل ينجح أيضاً في كشف حلقة فاندام الجاسوسية والعثور على زوجة في الوقت نفسه!

وكما يوحي هذا الوصف لفيلم **شمال – شمال غربي،** الحكاية لا تتألف فقط من سلسلة سببية من الأحداث تُحَفِّزها الشخصيات. فالحكايات تُبنى أيضاً على أساس ثلاث مراحل: بداية (ثورنهيل يقابل صديقيه في حانة فندق بلاتزا)، ووسط (يؤدي الخلط بين ثورنهيل وكابلان إلى اختطافه وإلى مغامراته التالية)، ونهاية (تنجح محاولة ثورنهيل في إثبات براءته وفضح فاندام والزواج من إيف).

كما أن المُنَظِّر الروائي تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov يصف الحكايات على أساس ثلاث مراحل:

| حالة استقرار

| تدمير هذا الاستقرار من خلال حدث معين

| المحاولة الناجحة لإعادة الاستقرار

ويسمى الانتقال من مرحلة إلى أخرى "نقطة انعطاف" في الحكاية، تغيّر فيها أحداثٌ بالغة الأهمية مسارَ الحدث. (انظر كريستين تومبسون Kristin Thompson، **رواية القصة في هوليوود الجديدة،** ص ٢٩-٣٦، للاطلاع

على بحث مفصّل حول "نقاط الانعطاف.") والقضية الأساسية في فحص الحكايات على أساس بنية تودوروف الثلاثية الأجزاء التي تفصل بينها نقاط انعطاف هي أن الحكاية لا تُعَرَّف على أساس أنها بنية خطية، بل على أنها بنية دائرية. ففي البداية يتم تقديم وضع معين، ثم يتقلقل هذا الوضع. وبعد ذلك، ما يدفع الحكاية قُدُماً هو محاولة إعادة الاستقرار، التي تتم في النهاية. لكن الاستقرار الذي يتم الوصول إليه في النهاية ليس هو الاستقرار نفسه الذي كان في البداية. فكما يقول تودوروف، تنطوي الحكاية على تَحَوّل. وفي **شمال – شمال غربي،** يطال التحوّل ثورنهيل بصورة أساسية. ففي بداية الفيلم هو رجل عازب يعمل في الدعاية وينوي الذهاب إلى المسرح مع أمه. وعند نهاية الفيلم، يصبح رجلاً متزوجاً يعمل في الدعاية. ويأتي هذا التحول من خلال فقدان مؤقت للهوية (إذ يظهر اعتقاد بأنه عميل لوكالة المخابرت المركزية ويخرج بسبب تعرضه للخطف عن أسلوب حياته اليومية). لذلك فإن الجزء الثاني من الحكاية هو الذي سبب تحوّل ثورنهيل.

نستطيع وصف الجزء الأوسط من الحكاية بأنه فترتها العَتَبية[١] (أو الانتقالية)، وهذا يعني أنها تجري خارج الأحداث الاجتماعية الراسخة (أو "الطبيعية"). لذلك فإن الفترة العَتَبية للحكاية تصور أحداثاً انتهاكية، أحداثاً تتوضع خارج الأحداث الاجتماعية الطبيعية، في حين أن مرحلتي الاستقرار في الحكاية عند البداية والنهاية تمثلان الوضع الطبيعي الاجتماعي.

ومن الواضح أن من الممكن تطبيق مبدأ المرحلة العَتَبية على فيلم **شمال – شمال غربي**. فالفيلم يبدأ بممارسات ثورنهيل اليومية الروتينية. وبعد ذلك يُخْرَج حرفياً من روتينه اليومي على أيدي الخاطفين، بحيث يفقد هويته (ولذلك فإن الاختطاف يشير إلى بداية الفترة العَتَبية في الفيلم). ولا يتمكن ثورنهيل من استعادة هويته الحقيقية والعودة إلى روتينه الأصلي – ولكن بعد أن فاز بزوجة – إلا بعد القبض على فاندام.

---

(١) Luminal نسبة إلى العَتَبَة.

ويحاكي فيلم ديفيد لينش الأمريكي **المخمل الأزرق** (١٩٨٦) المنتج إنتاجاً مستقلاً هذه البنية الروائية الثلاثية الطبقات محاكاة ساخرة. فهو يبدأ بسلسلة من اللقطات الفاتنة جداً التي تصور بلدة أمريكية صغيرة تمثل بيئة مبسّطة جداً وساذجة وبريئة. ولكن خلف صورة علبة الشوكولاه هذه يوجد عالم رهيب من الرعب والعنف والشر. ويصور الفيلم رحلة جيفري بيومونت Jeffrey Beaumont (كايل مكلاتشلان Kyle MacLachlan) من هذه البيئة الفاتنة إلى العالم السفلي وعودته. وفي مساحة عالم الفيلم السفلي المحدودة، يواجه جيفري فرانك بوث Frank Booth (دنيس هَبر Dennis Hopper) الذي يجسّد الشر والذي يضطر جيفري إلى مواجهته والتغلب عليه للعودة إلى نور النهار. ويتمكن جيفري، بمساعدة ساندي Sandy (لورا ديرن Laura Dern) من هزيمته، وهذا يُمَكِّن جيفري من العودة إلى عالم البراءة. ويُصَوَّر هذا العالم – كما هو في المشاهد الافتتاحية – بطريقة مفرطة في المثالية، وهي صورة تحاكي الوضع الطبيعي (أو الأحداث الاجتماعية الراسخة) محاكاة تهكمية. وكما يحدث في حالة روجر ثورنهيل في **شمال – شمال غربي**، يتعرض جيفري إلى تحوّل، فقد وجد شريكة له، وهي ساندي، التي تمثل "مكافأة" له على رحلته إلى العالم السفلي وعودته منه.

ومن العناصر الأخرى في البنية الروائية البيان التفسيري الابتدائي والأسباب السائبة والعقبات والمواعيد الأخيرة ومشابك الحوار.

فالبيان التفسيري الابتدائي يغطي القصة الخلفية للشخصيات وأوضاعهم. والمشهد الأول في **سايكو** يؤدي بصورة أساسية دور البيان التفسيري الابتدائي. ففي الفندق يجري الحوار بين سام وماريون بشكل يوضح القصة الخلفية لشخصيتيهما، وبصورة أساسية حاجتهما إلى المال التي تمنعهما من الزواج.

وتعرض مقدمة فيلم ستيفن سبيلبرغ **إيه آي: الذكاء الاصطناعي** (٢٠٠١) بياناً تفسيرياً مركّزاً، أولاً على شكل صوت مضاف (ونكتشف في

نهاية الفيلم أن الراويةَ كائنٌ فضائي) ثم على شكل محاضرة يلقيها الأستاذ هوبي Hobby (وليام هيرت William Hurt). فالصوت المضاف يُخبِر المشاهدين أن موارد الكرة الأرضية شحيحة وأن الأشخاص الآليين androids (الذين يدعى الواحد منهم ميكا mecha) موجودون بكثرة لأنهم لا يستخدمون سوى موارد قليلة. بعد ذلك يعلم مستمعو محاضرة الأستاذ هوبي في الفيلم – ونعلم نحن المشاهدين أيضاً – أنه يرغب في صنع أطفال آليين لأفراد الميكا المتزوجين الذين لا أطفال لهم. (نعلم في ما بعد أن الطفل الميكا الذي يصنعه، والمدعو ديفيد، مشكّل على غرار طفله الذي فقده.) ويريد الأستاذ هوبي تطوير طفل ميكا يستطيع الشعور بالحب، وبذلك يطرح أحد مواضيع الفيلم الرئيسية.

كما أن المشهد الأول في **سايكو** يكشف عن وسيلة سردية أخرى متعارف عليها، وهي العقبة، التي تقف عائقاً في طريق تحقيق الشخصيات لهدفها. فهدف ماريون الرئيسي هو أن تتزوج، لكن الحاجة إلى المال تمثّل عقبة. وهي تتغلب على العقبة بسرقة نقود كاسيدي. لكن هذه السرقة لا تحل مشاكل ماريون، لأنها تُدْخِل الفيلم في حالة عدم استقرار وتجعل ماريون مطلوبة للعدالة. وتضيف عقبات أخرى مؤقتة إلى مشكلات ماريون، بما في ذلك الشرطي الذي يزعجها ويتبعها، وبائع السيارات الذي لا يريد أن يبيعها سيارة بالسرعة المطلوبة، وبالطبع المطر الذي يمنعها من الوصول إلى سام ويحول مسارها بدلاً من ذلك إلى موتيل بيتس. ونورمان هو العقبة الأخيرة – والتي لا تزول – في طريق تحقيق ماريون هدفها. ويخلق قتله لماريون في مشهد الحمّام الشهير مزيداً من غياب الاستقرار، وهو انعدام استقرار جذري، يفوق سرقة ماريون لنقود كاسيدي. وفي النهاية يحلّ انعدام الاستقرار الذي يولّده قتل نورمان لماريون محلّ انعدام الاستقرار الناجم عن سرقة ماريون لمال كاسيدي. ويعود **سايكو** إلى الاستقرار حين تقبض الشرطة على نورمان لقتله ماريون وأمه والشرطي السري أربوغاست. ولا تُذْكَر نقود كاسيدي إلا

عرَضاً، ما يشير إلى قلة أهميتها في عودة الفيلم إلى الاستقرار. فمال كاسيدي ليس سوى عنصر في الفيلم لا أهمية كبيرة له بحد ذاته. وبدلاً من ذلك، فإن وظيفته هي ببساطة تحريك القصة، وهو ما أطلق هتشكوك عليه اسم "مكغَفِن"(١).

وتعرّف كريستين تومبسون السبب السائب بأنه "معلومات أو فعل لا يؤدي إلى نتيجة أو حل إلا في وقت متأخر جداً من الفيلم" (**رواية القصة في هوليوود الجديدة**، ص ١٢). وفي الواقع، نحن نشعر أن الفيلم على وشك الانتهاء بالضبط لأن أسبابه السائبة تُربَط تدريجياً. ونجد أن فيلماً من نوع **جادة مَلهولاند** – الذي سنحلله بتفصيل في نهاية هذا الفصل – مبني وفق أسباب سائبة كثيرة. لكنها لا تجد حلاً تقليدياً عند نهاية الفيلم، مع أنه بإمكاننا أن نقول إنها تُحَلّ على نحو غير مباشر.

والموعد الأخير هو ببساطة حدّ زمني موضوع للشخصية الرئيسية كي تنجز هدفها. وتعطي تومبسون مثالين:

> **يمكن أن يستمر الموعد الأخير طوال الفيلم. ففي فيلم فتاته فرايداي (١٩٤٠) على سبيل المثال يبين المشهد الافتتاحي أن والتر برنز Walter Burns يتعرض لضغط مكثّف للحصول على وقف تنفيذ حكم الإعدام على إيرل وليامز Earl Williams المقرر تنفيذه صباح اليوم التالي. أو يمكن أن يستمر الموعد المحدد لفترة قصيرة، مثل الوضع قرب نهاية فيلم الكائن الفضائي حين تقوم ريبلي Ripley بضبط آلية التدمير الذاتي في السفينة الفضائية، ولا يكون لديها أكثر من عشر دقائق كي تهرب.**
>
> ***رواية القصة في هوليوود الجديدة***، ص ١٦

---

(١) MacGuffen هو وسيلة تستعمل في الأعمال الروائية لجذب انتباه المُشاهدين، وهو عادة هدف يسعى أحد الشخصيات الرئيسية إليه (أو حافز آخر) ويكون مستعداً للتضحية في سبيله دون تفسير (أو بتفسير قليل) لأهميته وسبب الرغبة في تحقيقه أو الحصول عليه.

والهدف من مشبك الحوار هو إيجاد رابط بين مشهدين متعاقبين. وتلحظ تومبسون أنه:

يتكرر في كثير من الأحيان أن تذكر إحدى الشخصيات في نهاية مشهد معين ما ستفعله ثم نراها على الفور وهي تقوم به في أوائل المشهد التالي. ومثل هذا القول هو "مشبك حوار."

رواية القصة في هوليوود الجديدة، ص ٢٠

السرد المقيّد والسرد الشامل المعرفة

لا يتمتع المشاهدون بإمكانية الوصول المباشر لأحداث الفيلم. وإنما تتم تصفية الحكاية من خلال عملية تدعى السرد. ويشير مصطلح "السرد" إلى آلية تحدد كيفية نقل معلومات الحكاية إلى مُشاهد الفيلم. وهنا سأبحث كيفية نقل معلومات الحكاية إلى المُشاهد من خلال صيغتين من السرد الفيلمي: السرد الشامل المعرفة والسرد المقيّد.

يربط السرد المقيّد عرض حكاية الفيلم بشخصية واحدة معينة فقط. فلايمر المشاهد سوى بتجربة ما تتعرض له هذه الشخصية بالذات. لذلك يمكننا التفكير بالسرد المقيّد على أنه "مصفاة" أو حاجز لا يتيح للمُشاهد سوى مدخل محدود إلى أحداث الحكاية. وهذا النوع من السرد متبّع عادة في الأفلام البوليسية مثل **النوم الكبير** (الذي يرد بحثه أدناه)، الذي ترتبط فيه آلة التصوير بالمحقق الخاص طيلة الفيلم. ومن الناحية الأخرى، تكون آلة التصوير في السرد الشامل المعرفة حرة في القفز من شخصية إلى أخرى كي يستطيع المُشاهد كسب مزيد من المعلومات عن أكثر من شخصية واحدة أياً كانت. لذلك فإن السرد الشامل المعرفة أشبه بالنظر من نافذة واسعة تتيح للمُشاهد رؤية بانورامية لأحداث الحكاية. والسرد الشامل المعرفة متبّع عادة

في أفلام الميلودراما. لكن أفلاماً كثيرة (مثل **شمال – شمال غربي**) تجمع بين السرد المقيّد والسرد الشامل المعرفة.

وأحياناً في السرد الشامل المعرفة، تبتعد آلة التصوير بنفسها عن جميع الشخصيات ابتعاداً كاملاً. وفي هذه الحالة، فإن السرد يخضع لسيطرة مباشرة من قبل شخص خارج الحكاية، ألا وهو المخرج. في فيلم **سايكو** يمتزج السرد المقيّد والسرد الشامل المعرفة. ففي المشهدين الأولين ترتبط آلة التصوير بماريون، ما يجعل السرد مقيّداً. لكن في المشهد الثالث، تفصل آلة التصوير نفسها عن ماريون وتبدأ بتقديم رؤيا المخرج تقديماً مباشراً. وفي الدقائق القليلة الأولى من المشهد، يبقي هتشكوك النقود خارج إطار الشاشة، ما يعطي المُشاهد الانطباع بأن من المحتمل أن ماريون قد ذهبت إلى المصرف وأودعت المال. لكن حين تدير ماريون ظهرها إلى آلة التصوير، يحرّك هتشكوك الآلة ليكشف عن وجود النقود على السرير. ثم تستدير الآلة إلى حقيبة الملابس نصف الممتلئة. وحركات آلة التصوير هذه التي تبدو بسيطة تقول ما يملأ صفحات كثيرة. وفي هذه اللحظات تمثّل آلة التصوير رؤيا المخرج، التي يبين المخرج فيها بذكاء تحرّك الفيلم نحو حالة انعدام الاستقرار. في كل مشهد وكل لقطة من أي فيلم، اسأل نفسك: من صاحب وجهة النظر التي يتم تمثيلها؟ من الذي ينقل لي هذه الحكاية؟ هذان هما السؤالان اللذان يجب أن توجههما إلى نفسك عند تحليل طريقة سرد أحد الأفلام.

علاوة على ذلك، تولّد هذه الأنواع من السرد استجابة معينة لدى المُشاهد. ففي السرد المقيّد، لا يعرف المُشاهد أكثر مما تعرفه إحدى الشخصيات. وفي السرد الشامل المعرفة، يعرف المُشاهد أكثر مما تعرفه الشخصيات، ما يولّد التشويق (الإثارة).

وقد أعطى هتشكوك في المقابلة المشهورة التي أجراها معه فرانسوا تروفو François Truffaut (**هتشكوك** بقلم فرانسوا تروفو، ص ٥٢) مثالاً جيداً على هاتين الاستجابتين المختلفتين من قِبل المُشاهد. في هذه المقابلة أعطى هتشكوك كمثال قنبلة موضوعة في حقيبة تحت طاولة. فإذا كان المُشاهد يعرف بوجود القنبلة والشخصيات الموجودة حول الطاولة لا تعرف ذلك، يشعر المشاهد عندئذٍ، وقد وُضِع في موضع شامل المعرفة في علاقته مع هذه الشخصيات، بالإثارة وهو ينتظر بقلق انفجار القنبلة أو اكتشافها. ولكن إذا لم يتمتع المُشاهد بميزة على الشخصيات في المعرفة، فإن الصدمة ستصيب المُشاهد كما تصيب الشخصيات. وفي هذا المثال الثاني، السرد المقيّد هو الذي سيتحكم بالمشهد.

في السرد الشامل المعرفة يُشْرَك المُشاهد في وهم "القدرة على رؤية كل شيء،" حيث يمكنه أن يتخيّل رؤية كل شيء ذي أهمية في الحكاية. إذ في لحظة معينة في الفيلم، تبتعد آلة التصوير بنفسها عن إحدى الشخصيات وتبدأ بتتبع شخصية أخرى، وهذا يعني أن المُشاهد يكتسب معلومات عن الحكاية أكثر من أي من الشخصيات. وهذا بدوره يؤدي إلى التشويق، لأنه يستغل توقعات المُشاهد حول الكيفية التي ستستجيب فيها إحدى الشخصيات لمعلومة معينة يعرفها المُشاهد مسبقاً لكن الشخصية لا تعرفها بعد.

ويشرك السرد المقيد المشاهد في الحكاية بطريقة مختلفة. فلأن آلة التصوير مرتبطة عادة بشخصية معينة، فإننا لا نعرف أكثر مما تعرفه تلك الشخصية. والنتيجة هي الغموض لأن المُشاهد، مثله مثل الشخصية التي نتتبعها، لا يعرف ما سيجري بعد اللحظة الحاضرة. وفي الأفلام البوليسية، التي تتبع فيها آلة التصوير المحقق حول العالم الروائي للكشف عن دوافع الجريمة، تكون تلك الدوافع مخبّأة عن المُشاهد وعن الشخصية من خلال السرد المقيد.

السرد المقيّد	← تقوم آلة التصوير بتصفية الحكاية كي تُرى من خلال رؤية إحدى الشخصيات فقط.
السرد الشامل المعرفة	← تقفز آلة التصوير من شخصية إلى الشخصية التالية.
	← لا توجد شخصيات (تقوم آلة التصوير بترشيح الحكاية من خلال رؤية المخرج).

سنرى الآن كيف يَبني السرد المقيد فيلم هوارد هوكس **النوم الكبير** (١٩٤٦) وفيلم مارتن سكورسيز **سائق التاكسي** (١٩٧٦)، وكيف يمزج **شمال – شمال غربي** السرد المقيّد والشامل المعرفة، وفي الختام كيف يطغى السرد الشامل المعرفة على فيلم دوغلاس سيرك **الاستحواذ الرائع** (١٩٥٥).

السرد المقيّد في <u>النوم الكبير</u>

في **النوم الكبير** يلجأ الجنرال ستِرنوود Sternwood إلى مارلو Marloe (همفري بوغارت Humphrey Bogart) ليتعقب رجلاً اسمه غايغر Geiger لأن الأخير يبتز ابنة سترنوود الأصغر كارمن Carmen. ويتبع مارلو غايغر إلى بيته لكنه يبقى في الخارج داخل سيارته. وأثناء انتظاره، تصل سيارة أخرى وتدخل السائقة إلى منزل غايغر. يفتش مارلو السيارة ويجد أنها تخص كارمن. ولا تحدث أشياء كثيرة بعد ذلك، ولذلك فإن مارلو يهدأ. ثم يسمع صرخة ويرى ومضة نور آتية من منزل غايغر. وحين يقترب مارلو من المنزل يسمع صوت طلقات نارية، ووقع أقدام تشير إلى خروج شخص من المنزل من الباب الخلفي، ويرى سيارتين تبتعدان عن المكان. يدخل مارلو منزل غايغر ويكتشف غايغر وهو ميت على الأرض وكارمن وهي ثملة. ويجد أيضاً آلة تصوير فارغة ودفتراً مكتوباً بالشيفرة. يصحب مارلو كارمن إلى منزلها...

الشيء المهم في **النوم الكبير** من حيث السرد هو التزامه الصارم بالسرد المقيّد، أي أن آلة التصوير مرتبطة على الدوام بمارلو، لذلك لايكتشف المُشاهد ما يحدث في الحكاية إلا حين يكتشف مارلو ذلك. على سبيل المثال، حين ينتظر مارلو خارج منزل غايغر، يرى سيارة تصل وتقف خارج المنزل. فيختبئ في سيارته كيلا يُرى. والمثير للاهتمام أن آلة التصوير تبقى خارج سيارته وتظهر خيال شخص يخرج من السيارة الأخرى ويدخل منزل غايغر. لكن الشخص يبقى في الظل. لذلك، على الرغم من أن آلة التصوير لاتحاكي نقطة رؤية مارلو وهو مختبئ في السيارة، فهي أيضاً لا تحابي المُشاهد. إذ أن المُشاهد لا يدري من خرج من السيارة مثله في ذلك مثل مارلو. وفقط حين يخرج مارلو لفحص السيارة يكتشف هو والمُشاهد في الوقت نفسه أن السيارة سيارة كارمن.

ويسمع المُشاهد الصرخة ويرى وميض النور في الوقت نفسه مثل مارلو. ولا نحظى بميزة معرفة الشخص الذي صرخ (على الرغم من أنه يمكننا نحن ومارلو أن نخمّن أنها ماريون) ولا نعرف ما يُمَثّله وميض النور. وأثناء اقتراب مارلو من منزل غايغر، يسمع شخصاً يغادره من الباب الخلفي. وهو لا يرى من هو ذلك الشخص، ولا نراه نحن أيضاً. وهذه لقطة وجهة نظر سمعية. وكان من السهل على المخرج أن يُظهر الشخص بأكمله (فيما بعد نكتشف أنه أوين تيلر Owen Taylor سائق سترنوود، وقد تبعه المبتزّ جو برودي Joe Brody في السيارة الثانية). ولكن لو قام الفيلم بكشف شخصية أوين تيلر (وجو برودي)، لانتهك هذا التزام الفيلم بالسرد المقيّد.

وفي داخل منزل غايغر يحاول مارلو معرفة ما حدث. ومرة أخرى يتبعه المُشاهد عن كثب، ولا يكتشف ما يحدث إلا حين يكتشفه مارلو. إذن فهذا التحليل لجزء من فيلم **النوم الكبير** يوضح التزاماً صارماً بالسرد المقيّد.

السرد المقيّد في سائق التاكسي

يروي **سائق التاكسي** قصة ترافيس بيكل Travis Bickle (روبرت دينيرو Robert de Niro). فباعتباره أحد مشاة البحرية الأمريكية السابقين، يعاني من عدم القدرة على النوم في الليل، لذلك يعمل سائق سيارة أجرة أثناء الليل. ويبدأ بالخروج مع بتسي Betsy (سيبيل شيبرد Cybill Shepherd) التي تعمل في مكتب الحملة الانتخابية الرئاسية للمرشح تشارلز بالاتاين Charles Pallatine. لكن بعد أن يصطحب ترافيس بتسي إلى فيلم جنسي، ينفصلان. وجنون الاضطهاد الذي يعاني ترافيس منه (والذي يعود إلى أسباب عديدة) يقوده إلى شراء مجموعة من الأسلحة. ويقابل مومساً شابة تدعى أيريس Iris (جودي فوستر Jodie Foster)، ويقرّر أن رسالته في الحياة هي إنقاذها. في البداية، يقرر ترافيس أن يغتال تشارلز بالاتاين، لكن محاولته تُحبَط. وتتكون ذروة الفيلم من قيام ترافيس بإطلاق النار على ماثيو Matthew (هارفي كيتل Harvey Keitel) قوّاد أيريس وعدة أشخاص آخرين مرتبطين به. ويُجْرَح ترافيس نفسُه في هذه المذبحة، ويحاول إطلاق الرصاص على نفسه لكن ذخيرته تكون قد نفدت. وتبيّن نهاية هذا الفيلم أن وسائل الإعلام عاملت ترافيس على أنه بطل، لأنه أنقذ أيريس وأعادها إلى والديها. وفي المشهد الأخير، يُرْكِب ترافيس بتسي في سيارته، لكنهما لا يتمكنان من التواصل أحدهما مع الآخر. يوصل ترافيس بتسي إلى المكان الذي تريد الوصول إليه ثم ينطلق وحيداً.

هذه بضع كلمات عن بنية الحكاية في **سائق التاكسي** قبل المضي إلى تحليل طريقة سرده. ما يحفز الحكاية هو محاولات ترافيس للعثور على معنى لحياته. وتقوده المحاولة إلى بتسي لفترة قصيرة، لكن حين تنهار علاقتهما ينحدر ترافيس بسرعة إلى الشعور بالاضطهاد وإلى العالم السفلي في مدينة نيويورك (الانتقال من الاستقرار المبدئي إلى انعدام الاستقرار غير واضح

المعالم لكنه يحصل على نحو شديد التدرّج). وتبادل إطلاق النار هوعلامة النهاية العنيفة لفترة انعدام الاستقرار في الحكاية، ما يؤدي إلى استقرار جديد، يدلّ عليه التحول في شخصية أيريس. لكن ترافيس لا يتحول من خلال رحلته إلى جنون الاضطهاد وإلى عالم نيويورك السفلي، فهو يبقى كما هو، غير قادر على النوم وغير قادر على التواصل مع الناس.

ويستند **سائق التاكسي** إلى السرد المقيّد بشكل يكاد يكون كاملاً. وهذا يعني أن تدفق المعلومات الروائية يترشّح من خلال شخصية واحدة. ويقوم ترافيس بيكل بدور الشخصية الطاغية في الفيلم، والوسيلة الروائية التي تحدد تدفق معلومات الحكاية إلى المُشاهد.

وارتباط آلة التصوير بترافيس ارتباطاً يشرف على الهوس يعني أن المُشاهدين لا يحظون سوى بمنظور محدود جداً يرون عالم الحكاية من خلاله. ويشير مقطع اللقطات المصاحبة للأسماء في بداية الفيلم إلى ارتباط آلة التصوير هذا بشخصية ترافيس، إذ تظهر ثلاث لقطات لمدينة نيويورك كما تُرى من داخل سيارة مؤطّرة بلقطتين قريبتين لعينين (يفترض أنهما عينا ترافيس) تنظران إلى خارج الشاشة.

إضافة إلى ذلك، وَضْع ترافيس في مركز الشخصية الطاغية على هذا النحو يكتسب مزيداً من القوة في مَشاهد الفيلم الثلاثة الأولى. فالمشهد الأول يفتتح بلقطة لباب زجاجي لمكتب وقد كُتِب عليه خدمة سيارات أجرة موثوقة، ونرى من خلاله رجلاً جالساً خلف طاولة مكتب. خلال ثانية من ظهور هذه اللقطة على الشاشة، يدخل رجل من يمين الشاشة ويطغى جسدياً على الإطار، رغم أن ظهره تجاه آلة التصوير. وعلى ظهره مكتوب اسم "بيكل ت." وأثناء دخوله من الباب، تتحرك آلة التصوير معه. وبعبارة أخرى، فإن آلة التصوير ربطت نفسها بحركة ترافيس. وتستدير آلة التصوير لتركّز على وجه ترافيس، وهكذا تربط الاسم مع الوجه في اللقطة نفسها. كما أن هذه اللقطة

الافتتاحية تربط كلمتي "بيكل" و"موثوقة،" وهذا تعليق لا يخلو من السخرية حين ندرك إلى أي مدى يعاني ترافيس من انعدام الاستقرار والتوازن.

في اللقطة الافتتاحية، يبدو وكأن آلة التصوير تنتظر شخصاً ما (أي شخص) أن يقترب ويدخل عبر هذا الباب، ومن يفعل ذلك، أياً كان، يصبح الشخصية الطاغية في الفيلم. وعملية البحث عن شخصية طاغية شائعة في بداية أكثر الأفلام الروائية، لكن هتشكوك حوَّل العشوائية الظاهرية لهذه العملية إلى فن. على سبيل المثال، في بداية **شمال – شمال غربي** تتجول آلة التصوير عبر حشد نشط من الناس في ساعة الازدحام قبل أن تربط نفسها أخيراً بروجر ثورنهيل. وفي بداية **سايكو**، تدور آلة التصوير عبر خط أفق مدينة فينيكس وتتحرك تدريجياً نحو الفندق، ويبدو أنها تختار عشوائياً نافذة إحدى غرف الفندق وتخترقها وتجد شخصيتها الطاغية التي هي ماريون كرين.

لكن لنعد إلى **سائق التاكسي**، حيث المَشاهد الثلاثة الأولى مبنية على بيان تفسيري مركّز، يعطي على نحو مكثّف معلومات عن خلفية الشخصية الطاغية في الفيلم. فالرجل الجالس خلف الطاولة يُجري مقابلة مع ترافيس لتكليفه بعمل سائق سيارة أجرة. ومن الأسئلة يتكون لدى المُشاهد فهم للدافع وراء رغبة ترافيس في العمل ليلاً في قيادة سيارة أجرة، وعن تسريحه المشرّف من مشاة البحرية، وسنّه، وافتقاره إلى التعلّم، وما إلى ذلك. وتتكون اللقطات الثلاث الأخيرة في هذا المشهد من ترافيس وهو يخرج من المكتب ويسير عبر محطة سيارات الأجرة خارجاً إلى الشارع. ولا تعطي أي من هذه اللقطات معلومات إضافية عن ترافيس، فهدفها هو هدف غير مباشر، وهو توفير جو معين وتهيئة المشهد الذي ستتكشّف قصة الفيلم فيه. وعلاوة على ذلك، فهذا يعطي سكورسيز الفرصة للعب بأسلوب الفيلم. فمع خروج ترافيس من المكتب، ينظر تجاه سيارات الأجرة ثم يسير خارجاً من الجانب الأيمن من الشاشة. وبعدها تدور آلة التصوير إلى اليسار عبر المرآب لتتوقف

عند المدخل، وفي هذا الوقت يكون ترافيس قد عاد إلى الدخول في إطار الشاشة، هذه المرة من الجانب الأيسر. وبعبارة أخرى، يكون قد سار خلف آلة التصوير.

وهذا الاستخدام للمساحة الواقعة خلف آلة التصوير هو ممارسة غير عادية لأن الفيلم الروائي – كما رأينا في الفصل الأول – يحاول محاكاة المساحة في لوحة من عصر النهضة أو مساحة مقدمة خشبة مسارح القرن التاسع عشر. فقواعد مونتاج التتابع تهدف إلى وضع المُشاهد في السينما في الوضعية نفسها التي يجلس فيها المُشاهد في المسرح، أي في طرف الجدار الرابع غير المرئي.

ولكن في اللقطة التي يجري بحثها هنا، يخرق سكورسيز هذه القاعدة بالسماح لترافيس بشغل المكان الذي يشغله المشاهدون عادة. وهذه الحيلة (الواضحة أيضاً في أفلام إرنست لَبيتش Ernst Lubitsch وكارل دريَر Carl Dreyer) تتكرر مرة ثانية حين يعيد ترافيس سيارة الأجرة التي يقودها إلى المرآب بعد ليلته الأولى. فالسيارة تسير خلف آلة التصوير وليس أمامها كما يكون الأمر عادة للحفاظ على مساحة مقدمة خشبة المسرح ولوحات عصر النهضة.

والمشهد الثاني من **سائق التاكسي**، الذي يصوّر ترافيس في شقته، يتألف من لقطة واحدة، وهي لقطة تستدير ببطء وتقوم بوصف المكان داخل بيته (ولذلك فهي لقطة تفسيرية). وبالإضافة إلى ذلك، يرافق صوتُ ترافيس المضاف هذه اللقطة، ما يعزز دور الشخصية الطاغية الذي يلعبه. وكما سنرى بتفصيل أكبر أدناه، تتكرر هذه اللقطة في المشهد قبل الأخير في الفيلم. وهذه المرة تتحرك اللقطة على جدار شقة ترافيس، الذي عُلِّقَت عليه سلسلة من مقالات الصحف التي تصف ترافيس بالبطل ورسالة من والديّ أيريس يشكرانه لإعادة ابنتهما إليهما. ويحلّ الآن صوت والد أيريس محل صوت

ترافيس المضاف في المشهد الثاني. لقد حصل ترافيس على التقدير من خلال وسائل قابلة للجدل، مثله في ذلك مثل روبرت ببكين Rupert Pupkin في فيلم سكورسيز **ملك الفكاهة**.

بعد ذلك يعيد المشهد الثالث ترسيخ إحدى القواعد الداخلية للفيلم: لقطات وجهة نظر لمدينة نيويورك في الليل من منظور ترافيس وهو في سيارته. ومثل اللقطات الثلاث الأخيرة في المشهد الأول، تقوم هذه اللقطات بإعداد المشهد الذي ستجري فيه الحكاية، وتكتسب اللقطات معنى مباشراً فورياً من استمرار صوت ترافيس المضاف وهو يقيم تقييماً سلبياً ما يظهر على الشاشة.

والزجاج الأمامي لسيارة ترافيس، واستخدام حركة آلة التصوير ووضعيتها، ومعهما صوت ترافيس المضاف، هما الدليل على أن السرد مقيّد. ومن الممكن القول إن بعض المَشاهد لا تركّز على ترافيس (وبكلمات أخرى، إن الفيلم برغم ما قيل يعتمد فعلاً على بعض اللحظات من السرد الشامل المعرفة). وأول مشهد تنطبق هذه القراءة عليه يحدث في مكتب حملة تشارلز بالانتاين، وهو يتألف من بتسي وهي تتحدث مع توم Tom أحد العاملين الآخرين. لكن حين يبدأ المشهد في الاقتراب من النهاية، تلاحظ بتسي ترافيس جالساً في سيارته يحدق بها. ويمكننا أن نقرأ هذا المشهد من منظور رجعي على أنه يركّز على ترافيس. قد لا يكون ترافيس قادراً على سماع فحوى حديث توم وبتسي، لكن المشهد مع ذلك مبني على تجربته البصرية.

وأحد المَشاهد الأخرى في **سائق التاكسي** التي يمكن بشكل مشروع تحديد أنها خارج إدراك ترافيس هو المشهد في شقة ماثيو، حيث يحاول إقناع أيريس أنه يحبها. لكن هذا المشهد يبدأ بوجود ترافيس خارج الشقة جالساً في سيارته وينظر إلى خارج الشاشة. والمعنى الضمني هو أن ترافيس يدرك جيداً الأحداث التي تجري داخل الشقة.

وإحدى اللقطات الأخرى التي يجب أن ننظر فيها من حيث السرد المقيّد هي المشهد قبل الأخير المذكور أعلاه. فهنا تدور آلة التصوير فوق جدار شقة ترافيس، لتُظهر قصاصات من الجرائد ورسالة من والديّ أيريس. ترافيس غير موجود في الشقة، لذلك فإن وعيه ليس هو الذي يحدد حركة آلة التصوير في هذه اللحظة الزمنية. وبالتالي فاللقطة لا تركّز على ترافيس، مع أنها لا تزوّد المُشاهد بأية معلومات لا يعرفها ترافيس. بدلاً من ذلك، تقوم اللقطة بوظيفة مشهد تفسيري جديد، فهي تُعلِم المُشاهد (وتفاجئه إلى حد ما) بما حدث لترافيس بعد تبادل إطلاق النار. فالفيلم وصل إلى ذروته عند تبادل إطلاق النار لذلك نكون قد وصلنا إلى حالة استقرار جديدة.

ولكن في تبادل إطلاق النار توجد ثوانٍ قليلة من السرد الشامل المعرفة عندما يُشاهَد رجل يخرج من غرفة أيريس. فالمُشاهد يراه يخرج من الغرفة ويطلق النار على ترافيس ويصيبه في كتفه. وفوق ذلك، حين تنتهي المجزرة، تدور الكاميرا لتغطي مشهد الجثث. باستثناء هذه اللقطات القليلة، من الممكن القول إن بقية فيلم **سائق التاكسي** مبنية على السرد المقيّد.

وكما يبين هذا التحليل لفيلم **سائق التاكسي**، من الصعب جداً أن يلتزم أي فيلم التزاماً تاماً بالسرد المقيّد، أي أن يربط نفسه إلى تجارب الشخصية الطاغية مع استبعاد كل تفصيل آخر. ومع ذلك ففي **السيدة في البحيرة** (روبرت مونتغمري Robert Montgomery، ١٩٤٦)، حكاية الفيلم بأكمله مبنية عملياً على وجهة نظر المحقق السري الخاص.

وقد وصف إدوارد برانيغان تأثيرات هذا الأمر على الفيلم:

في معظم فترة الدقائق المائة والثلاث، يبدو [السيدة في البحيرة] لقطة وجهة نظر مفصّلة من منظور العين السرية للمفتش فيليب مارلو (الذي يلعب دوره روبرت مونتغمري). فالشخصيات تنظر إلى آلة التصوير مباشرة حين تتحدث إلى مارلو. وفي أوقات مختلفة نرى

ذراعي مارلو وقدميه على حواف الإطار، ونرى ظلّه والدخان من سيجارته وصورته في المرايا، ونرى لقطة قريبة جداً لسماعة هاتف وهو يتحدث، وشفتان تقتربان من أجل قبلة، وقبضة منطلقة إلى الأمام لتوجِّه لكمة شديدة. وتهتز آلة التصوير حين يمشي مارلو، وتهتز حين يتلقى صفعة، وتفقد تركيزها حين يُرَشّ سائل في عينيه، وتتحول إلى إطار أسود حين يغمض عينيه من أجل قبلة وحين يفقد الوعي نتيجة اللكمة.

استيعاب الحكاية، والفيلم، *ص ١٤٢*

لا يقطع هذه اللقطات سوى لقطات لمارلو وهو جالس إلى مكتبه ويتحدث إلى آلة التصوير مباشرة حول الأحداث التي تظهر على الشاشة. والتأثير الإجمالي هو شعور بالتكلف والزيف والانحصار في أماكن ضيقة.

السرد المقيّد والسرد الشامل المعرفة في شمال – شمال غربي

سنرى الآن كيف يستعمل فيلم **شمال – شمال غربي** السرد الشامل المعرفة في نقاط استراتيجية من أجل تطويع مشاركة المُشاهد في الحكاية. ففي لحظات محددة من الفيلم، تفصل آلة التصوير نفسها عن الشخصية الطاغية، أي شخصية روجر ثورنهيل، من أجل إعطاء المُشاهد بعض المعلومات الإضافية عن الحكاية لا يمتلكها ثورنهيل.

لكن السرد لا يصبح شامل المعرفة على نحو اعتباطي، وإنما يحدث ذلك في نقاط معينة من الحكاية فقط. فهناك عدة لحظات ذات مغزى يصبح السرد فيها شامل المعرفة في **شمال – شمال غربي.** (تذكَّر أن لحظات المعرفة الشاملة هي تلك التي تكون خارج مدى وعي ثورنهيل، وتكون أحياناً مجرد لقطة واحدة، وأحياناً مشهداً بأكمله) .

لحظة المعرفة الشاملة الأولى هي في حانة فندق بلاتزا، حين يلفت ثورنهيل انتباه الخادم الذي يبحث عن جورج كابلان. فآلة التصوير تفصل نفسها بصورة مفاجئة ودرامية تماماً عن ثورنهيل ومجموعة الرجال الذين يشربون معه لتُظْهِر اثنين من الخاطفين. عندئذ يرى المُشاهد من وجهة نظر الخاطفين أن الخادم يسير إلى ثورنهيل. وفي تلك اللحظة يستنتج الخاطفون خطأً أن ثونهيل هو كابلان.

اللحظة الثانية هي حين يذهب ثورنهيل وأمه والشرطة إلى المنزل الذي يقول ثورنهيل إنه أُخِذ إليه للتحقق من قصته عن الاختطاف. فحين تبتعد المجموعة عن المنزل، تبقى آلة التصوير في المكان وتدور إلى اليسار لتُظهر البستاني، الذي هو في الواقع أحد الخاطفين.

تأتي اللحظة الثالثة في البهو العمومي لمبنى الأمم المتحدة، حين تقطع آلة التصوير اللقطة عن ثورنهيل لتنتقل إلى الخاطف نفسه.

حتى الآن، لا تشير هذه الأمثلة إلا إلى لقطات منفردة داخلة ضمن مَشاهد مبنية حول السرد المقيّد. لكن المثال الرابع عن السرد الشامل المعرفة يشير إلى مشهد كامل يشرح فيه أستاذ في وكالة الاستخبارات المركزية لزملائه أن كابلان عميل لا وجود له يستخدم كشَرَك (مع أن هذا الشرح حول هوية كابلان موجه في الواقع إلى المُشاهد بطريقة غير مباشرة). ويأتي هذا المشهد بين اللقطة التي يهرب ثورنهيل فيها من مبنى الأمم المتحدة ووصوله إلى المحطة المركزية الكبرى Grand Central Station. بعبارة أخرى، "يقاطع" المشهد هرب ثورنهيل، لأن بإمكاننا بسهولة أن نتخيل المشهد في محطة القطارات كمشهد يلي مباشرة الهروب من مبنى الأمم المتحدة.

واللحظة الرئيسية الأخرى من السرد الشامل المعرفة تأتي حين ينظر قاطع التذاكر في محطة القطارات إلى صورة جديدة لثورنهيل ثم يخابر

الشرطة. لكن في تلك اللحظة، يكون ثورنهيل قد خمّن المعلومة الإضافية التي حظي المُشاهد برؤيتها، لأن ثورنهيل يبتعد عن النافذة قبل أن يعود قاطع التذاكر.

| وترِد اللحظة التالية في القطار، حين يلتقي ثورنهيل بإيف. فهو يختبئ في الحمام في مقصورة إيف. وتبقى آلة التصوير مع ثورنهيل في الحمام. ولكن فيما بعد نشاهد مستخدم القطار يحمل رسالة إلى فاندام. هنا أصبح السرد شامل المعرفة، لأن آلة التصوير انفصلت عن ثورنهيل لكي تزوّد المُشاهد بمعلومة إضافية، وهي بالتحديد أن إيف تعمل مع فاندام. لكن السرد ليس شامل المعرفة بشكل كامل، إذ في هذه المرحلة من الفيلم لا يَكْشِف الهوية الحقيقية لإيف، أي إنها عميلة لوكالة الاستخبارات المركزية.

توجد بعض اللحظات الأخرى من السرد الشامل المعرفة : حين تخابر إيف لينارد Leonard (اليد اليمنى لفاندام) هاتفياً في محطة القطار في شيكاغو، وذلك حين يكون ثورنهيل مرة أخرى في الحمام يحلق ذقنه، وهناك لقطتان للأستاذ في أحد المزادات، وأخيراً اللقطات التي تصور إيف وفاندام وهما يتوجهان نحو الطائرة قرب نهاية الفيلم بينما ثورنهيل لا يزال في المنزل.

هذه هي اللحظات الرئيسية في الفيلم التي يسود فيها السرد الشامل المعرفة. وهدفها الرئيسي هو التشويق، فهي تولّد التشويق لأن المُشاهد يعرف أكثر مما يعرفه ثورنهيل وهو ينتظر كيف سيكون رد فعل ثورنهيل على الوضع.

<u>السرد الشامل المعرفة في الاستحواذ الرائع</u>

على العكس من السرد المقيّد فإن الفيلم المبني في الغالب على السرد الشامل المعرفة يقدّم للمُشاهد مدى واسعاً من المعلومات الروائية. ويتم إنجاز

ذلك بالانتقال من شخصية إلى أخرى، بحيث تُنْقَل المعلومات الروائية إلى المُشاهد من مصادر كثيرة. ويُستخدم هذا النوع من السرد عادة في الميلودراما وفي ما يطلق عليه اسم "الأوبرا الصابونية"[1] في التلفزيون، من أجل إيجاد تفاوت في المعرفة بين المُشاهد والشخصيات.

وكما هي الحال بالنسبة للسرد الشامل المعرفة في فيلم **شمال – شمال غربي،** يُعطى مُشاهد الميلودراما معلومات روائية أكثر مما يمكن لأي شخصية أن تعرفه. ولكن **شمال – شمال غربي،** على خلاف الميلودراما، ليس مبنياً على استخدام السرد الشامل المعرفة استخداماً منهجياً. والغرض من الاستخدام المنهجي للسرد الشامل المعرفة في الميلودراما والأوبرا الصابونية التلفزيونية هو خلق عدد مفرط من المَشاهد الدرامية التي تكتشف الشخصيات فيها ما يعرفه المُشاهد مسبقاً.

لتوضيح طريقة الاستخدام المنهجي للسرد الشامل المعرفة في أعمال الميلودراما، سأحلّل فيلم دوغلاس سيرك **الاستحواذ الرائع.** وكما هي الحال في معظم أعمال الميلودراما، يروي **الاستحواذ الرائع** قصة أكثر من شخصية واحدة. فالفيلم يبدأ بالفتى العابث الغني بوب مِريك Bob Merrick (روك هدسون Rock Hudson) وهو يختبر قاربه السريع في بحيرة. يصطدم القارب ويتحطم ويحتاج مِريك إلى الانعاش باستخدام جهاز التنفس الخاص بأحد الجيران. ولكن أثناء استخدام الجهاز لإنعاش مِريك، يصاب صاحبه الطبيب وين فيليبس Wayne Phillips بنوبة قلبية ويموت. ويُدخَل مِريك إلى المستشفى التي كان يديرها الدكتور فيليبس المتوفى. يُخْرِج مِريك نفسه من

---

(١) soap opera هي عادة مسلسل إذاعي أو تلفزيوني مؤلف من حلقات كثيرة، ويكون عادة مفتوح النهاية، إذ أن استمراره مرهون بالدرجة الأولى بإقبال المشاهدين، وقد يستمر سنوات عديدة. ومعظم المسلسلات من هذا النوع تدور حول قصص منزلية وعائلية.

المستشفى ويسير باتجاه بيته. وتُرْكِبه هيلين Helen (جين وايمان Jane Wyman)، أرملة الدكتور فيليبس، في سيارتها. في البداية لا يتعرف الإثنان أحدهما على الآخر، لكن سرعان ما يكتشف مِريك هوية هيلين. ينهار مِريك وتعود هيلين به إلى المستشفى. وعندئذ فقط تكتشف من هو. وتروي بقية الفيلم العلاقة المتبادلة بين مِريك وهيلين فيليبس والتحولات التي يمران بها. ففي البداية تكره هيلين مِريك لأنه قتل زوجها على نحو غير مباشر، لكن مِريك يكون قد وقع أسير حبها. وفي مشهد يحاول فيه التعبير عن حبه لها، تصدمها سيارة وتصاب بالعمى (تذكّر أن هذا الفيلم ميلودراما!). ويقرر الأطباء أنها لن تستعيد بصرها أبداً. وأثناء رحلة إلى أوروبا تقرر هيلين أن تختفي (تساعدها في ذلك جويس Joyce أفضل صديقاتها). في تلك الأثناء، يتخلى مِريك، الذي كان طالب طب في السابق، عن أسلوب حياة الفتى العابث ويعود إلى كلية الطب، وفيما بعد يقيم مستشفى خاصاً به. وأخيراً تتصل جويس بمِريك وتخبره أن هيلين مقيمة في نيو مكسيكو وأنها مريضة جداً. يزورها مِريك ويجري عملية لعينيها. حين تستيقظ، تكون قد استعادت بصرها. وبعد ذلك يتحدان كزوجين.

سننظر إلى الكيفية التي يبني بها السرد الشامل المعرفة الدقائق الخمس عشرة الأولى من الفيلم. فبعد أن يتم إنعاش مِريك بعد الحادث، تأخذ الشرطة جهاز التنفس لإعادته إلى الدكتور فيليبس. ثم يتابع الفيلم محنة عائلة الدكتور فيليبس لدى اكتشافها أنه مات بينما كان جهاز التنفس الخاص به يُستعمل لإنعاش مِريك. لذلك فإن الفيلم ينتقل من قصة (القصة المتعلقة بمِريك) إلى أخرى (قصة عائلة فيليبس).

ويدور المشهد التالي في المستشفى حيث يستعيد مِريك عافيته. وهناك تفاوت في المعرفة في هذا المشهد، فمِريك، على خلاف المُشاهد والشخصيات الأخرى، لا يعرف أن الدكتور فيليبس قد مات، كما أنه لا يعرف أنه كان سبب وفاته. وفي منتصف المشهد، يُخْبَر أخيراً بوفاة الدكتور فيليبس، ما

يقلل من التفاوت في المعرفة. ولكنه لا يعرف سبب موته، وهذا أمر بالغ الأهمية.

يغادر مِريك المستشفى ويبدأ بالسير نحو بيته. وتوقف هيلين سيارتها أثناء مغادرتها المستشفى وتركبه معها. والتفاوت في المعرفة في هذا المشهد أكثر وضوحاً مما كان في المشهد داخل المستشفى. ففي البداية لا يتعرف هيلين وميريك أحدهما الآخر، بينما يعرفهما المُشاهد كليهما. وفور أن تخبره حقيقة هويتها وكيف توفي زوجها، نرى مِريك في لقطة قريبة، تبين رد فعله على ما يعرفه المُشاهد مسبقاً. ويتم التغلب على التفاوت في المعرفة بين مِريك والمُشاهد فهما يشتركان الآن في كمية المعلومات الروائية نفسها.

لكن هيلين لا تزال تجهل هوية الرجل الذي أركبته معها. وبعد أن يغمى عليه، تعيده إلى المستشفى ، حيث تعلم هناك أن هذا الشخص هو مِريك. وهكذا أخيراً ينتهي التفاوت في المعرفة بين هيلين والمُشاهد.

والمشهدان في المستشفى وفي السيارة (بالإضافة إلى مَشاهد تالية كثيرة في الفيلم) مبنيان على السرد الشامل المعرفة. ويولّد المشهد في السيارة تشويقاً درامياً، إذ ينتظر المُشاهد ليرى كيف سيكون رد فعل الشخصيتين إحداهما تجاه الأخرى حين يكتشف كل منهما هوية الآخر. ومِريك ينهار حين يكتشف هوية هيلين، وفيما بعد، تُصْدَم هيلين حين تكتشف أخيراً أنها أوصلت مِريك إلى المستشفى. وفيما بعد في الفيلم، حين تصاب هيلين بالعمى، يتجدد هذا التفاوت في المعرفة حين يقوم مِريك بزيارة هيلين وهو يخفي هويته الحقيقية عنها. وبالطبع، فإن المُشاهد يعرف من هو، ما يؤدي إلى مَشاهد إضافية من التشويق الدرامي.

التسلسل الزمني في الروايات الرخيصة

إحدى الخصائص الغالبة في فيلم **الروايات الرخيصة** من حيث القصة هي الترتيب غير الخطي للأحداث. وفي هذا المجال، يشبه الفيلم فيلم ستانلي

كبريك Stanley Kubrick **القَتْل** (١٩٥٦) والفيلمين الأحدث زمنياً **الطريق الضائع** لديفيد لينش David Lynch (١٩٩٧) و**التذكار** لكريستوفر نولان Christopher Nolan (٢٠٠٠)، وذلك في الطريقة التي يغيّر الفيلم فيها التسلسل الذي تُعرض به الأحداث تغييراً جذرياً.

نظرة ثاقبة

فيلم **التذكار** لكريستوفر نولان Christopher Nolan (٢٠٠٠) هو مثال جيد لما يمكن أن نسميه "الفيلم الأحجية." وهو أحجية لأن السرد يروي القصة بطريقة معقدة: بشكل معكوس! ويكتب ستيفانو غيسلوتي Stephano Ghislotti: "لأن الفيلم يتحرك باتجاه عكسي، فإن المُشاهد مضطر بشكل متزايد لوضع المَشاهد بالترتيب الصحيح: لكن من الصعب فعلاً متابعة تدفق الأحداث وفي الوقت نفسه تذكّر الأحداث التي سبق أن رآها، ووضع كل شيء في تسلسل مترابط. وتنطوي هذه الصعوبات على سؤال أكثر عمومية: هل من الممكن فهم سرد يكون الزمن والسببية معكوسين فيه؟ (ستيفانو غيسلوتي، في كتاب بَكلاند، ٢٠٠٩، ص ٨٨).

وفي التحليل التالي سأحاول أن أميّز التسلسل الزمني الدقيق لأحداث الفيلم.

أولاً- الأحداث حسب تسلسلها الزمني (وليس كما تظهر في الفيلم) هي:

١) يعطي الكابتن كونز Koons (كريستوفر والكن Christopher Walken) ساعة ذهبية إلى الفتى بوتش كوليدج Butch Coolidge، والساعة هي هدية من والد بوتش الذي توفي في معسكر لبعض أسرى الحرب. هذا

المقطع، المُشَفَّر في ذاكرة بوتش، يحدث قبل عشرين سنة من جميع الأحداث الأخرى التي تحدث في الفيلم.

٢) (أ) يقوم فنسنت فيغا Vincent Vega (جون ترافولتا John Travolta) وجول وينفيلد Jules Winfield (ساموئيل ل. جاكسون Samuel L. Jackson)، وهما قاتلان مأجوران، بتنفيذ مهمة لصالح رجل العصابات مارسِلوس والاس Marsellus Wallace (فينغ ريمز Ving Rhames). ويستعيدان علبة ثمينة من أربعة "شركاء تجاريين" حاولوا خداع مارسلوس. ويموت اثنان من الشركاء بالرصاص.

(ب) بعد إطلاق النار على الشريكين، ينجو فنسنت وجول من الأذى حين يهرع شريك ثالث إلى الغرفة ويطلق النار عليهما. يقتله فنسنت وجول ويأخذان الشريك الرابع (مارفن Marvin) معهما.

٣) في السيارة، يطلق فنسنت النار على مارفن عن غير قصد ويقتله، ويضطر كلا فنسنت وجول أن ينظّفا نفسيهما والسيارة.

٤) (أ) في أحد المطاعم تتحدث هَني بَني Honey Bunny (أماندا بلَمَر Amanda Plummer) وبمبكن Pumpkin (تيم روث Tim Roth) عن عملية السرقة السابقة التي قاما بها. ويقرران القيام بسرقة مسلحة للمطعم.

(ب) يدخل فنسنت وجول إلى المطعم قبل بدء السرقة، ويتحدث جول عن ترك عمله. وبينما تقوم هني بني وبمبكن بسرقة المطعم، يسود تحفّظ بينهما وبين فنسنت وجول. ثم يقنعهما فنسنت وجول بمغادرة المطعم، وبعد ذلك يغادر فنسنت وجول المطعم ومعهما العلبة.

٥) يُشاهَد الملاكم بوتش كوليدج (بروس ويليس Bruce Willis) وهو يتحدث مع مارسلوس في الحانة التي يملكها الأخير. ويدفع مارسلوس مالاً لكوليدج كي يخسر عمداً مباراة في الملاكمة. يدخل فنسنت وجول

الحانة ومعهما العلبة. يشتري فنسنت بعض المخدرات ثم يأخذ ميا Mia (أوما ثرمان Uma Thurman) زوجة مارسلوس ليمضي الأمسية معها (بناء على طلب مارسلوس). تتناول ميا المخدرات التي يحملها فنسنت وتمرض، لكن فنسنت يتمكن من إنعاشها.

٦) بوتش في غرفته لتغيير الملابس يفكر بساعة أبيه (المشهد ١). يقرر ألا يخسر المباراة، وبعد أن ينتصر يهرب من المدينة. لكنه يضطر إلى العودة إلى شقته في اليوم التالي ليستعيد ساعته. يكون فنسنت في انتظاره داخل الشقة، لكن بوتش يقتله. وبعد ذلك يصطدم بوتش بمارسلوس. ثم يحبسهما شخصان شاذان جنسياً ومنحرفان في قبو، لكن بوتش يتمكن من الهرب ويُحَرِّر مارسلوس، وبذلك يلغي دينه له.

ثانياً- تُعْرَض هذه الأحداث في فيلم **الروايات الرخيصة** بالترتيب التالي:

٤) (أ) في مقطع يسبق ظهور الأسماء تتحدث هَني بَني وبمبكن عن عملية السرقة السابقة التي قاما بها، ينتهي المشهد وقد أشهرا كلاهما مسدسيهما بغرض سرقة المطعم، ويلي ذلك مقطع ظهور الأسماء.

٢) (أ) يذهب فنسنت وجول وينفيلد لاستعادة العلبة لحساب مارسلوس.

٥) بوتش ومارسلوس؛ يدخل فنسنت وجول.

١) بوتش يستعيد ساعة أبيه.

٦) بوتش يربح المباراة، ويقتل فنسنت، ويتعادل مع مارسلوس.

٢) (ب) نهاية المقطع ٢ حيث يستعيد فنسنت وجول العلبة.

٣) فنسنت يقتل مارفن.

٤) (ب) فنسنت وجول في المطعم الذي تقوم هني بني وبمبكن بسرقته.

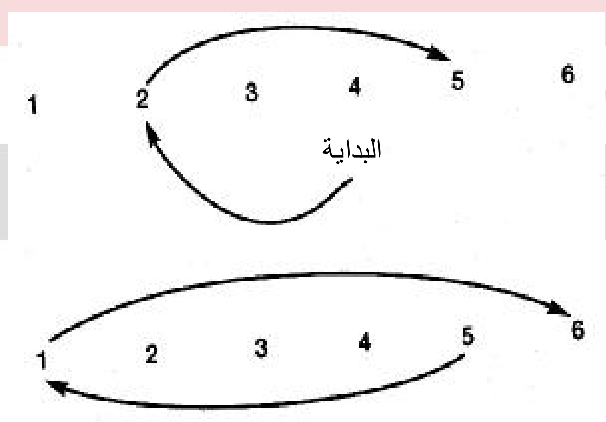
تبقى العلاقة السببية بين المقطع السابق لظهور الأسماء و٢(أ) بلا تفسير حتى نهاية الفيلم. وفوق ذلك، لا يدرك المُشاهد أن الفيلم عاد إلى الوراء زمنياً من المقطع السابق لظهور الأسماء إلى ٢(أ)، لأن فنسنت وجول في المقطع السابق لظهور الأسماء موجودان أيضاً في المطعم بعد استعادتهما للعلبة، مع أننا لا نراهما في المطعم حتى نهاية الفيلم.

لا يبدو أنه يوجد انقطاع بين ٢(أ) و٥. والمؤشر الوحيد على أن فنسنت وجول لم يأتيا من الشقة مباشرة هو اختلاف ملابسهما. ويبقى هذا بلا تفسير، لكنه لا يبدو ذا أهمية. وفي بداية المقطع ٥ يظهر بوتش (وهو يتحدث مع مارسلوس) ويظهر أيضاً في بداية المقطعين ١ و٦. ويجري ترميز المقطع ١ على أنه من ذاكرة بوتش أثناء استعداده (في أول المقطع ٦) لدخول المباراة التي دفع مارسلوس له كي يخسرها. وبعد أن يهرب بوتش من القبو، لا يتضح أن هذا آخر حدث في التسلسل الزمني لقصة الفيلم.

حين يعود الفيلم إلى الشقة التي يستعيد فيها فنسنت وجول العلبة، يكون الانتقال واضحاً تماماً، وليس أقل أسباب ذلك أننا رأينا بوتش يقتل فنسنت في المقطع السابق، واعتقدنا أن الأحداث في الشقة وصلت إلى حل. لكن بدلاً من ذلك، يتولّد لدينا إدراك أن الانتقال من استعادة فنسنت وجول العلبة وقيامهما بإعادتها إلى مارسلوس لم يكن انتقالاً مباشراً على الإطلاق. وتفسّر الأحداث المتوسطة كلا التغيير في الملابس والرابط بين قصة هني بني وبمبكن وقصة فنسنت وجول، وبذلك تضع أخيراً أحداث المقطع السابق لظهور الأسماء ضمن منطق السبب والنتيجة في الفيلم. كما يتولّد لدينا إدراك أن المقطع السابق لظهور الأسماء والمقطع الذي يصوّر فنسنت وجول وهما يتحدثان معاً في المطعم يحدثان في الوقت نفسه، رغم أنهما يعرضان في وقتين مختلفين في الفيلم.

علاوة على ذلك، توجد بنية منهجية في تسلسل الفيلم البعيد عن التسلسل الخطي. فالفيلم يبدأ بأحداث من المقطع الرابع، ويقفز عائداً إلى المقطع ٢، ثم يقفز زمنياً إلى الأمام إلى المقطع ٥، وبعدها يقفز عائداً عودة كاملة إلى المقطع ١ قبل أن يقفز إلى أحداث النهاية في المقطع ٦. وختاماً يقفز إلى أحداث تجري في المقطع ٢، مستأنفاً من حيث توقف ويستمر بتسلسل زمني صحيح إلى المقطع ٤، حيث بدأ.

لذلك فالترتيب الزمني في الفيلم يبدأ وينتهي بأحداث تقع في منتصف القصة (المقطع ٤). ثم يقفز إلى الوراء وإلى الأمام ضمن أقواس تزداد اتساعاً باستمرار إلى أن يعود إلى ٢ ثم يمضي قدماً بتسلسل صحيح حتى يصل إلى الأحداث التي بدأ بها. ويمكن إيضاح أن الفيلم يقفز إلى الوراء وإلى الأمام ضمن أقواس تزداد اتساعاً باستمرار خلال سلسلة من الأشكال البيانية:



وكما ترى من هذين الشكلين، الحركة بين مقطع وآخر متساوية، لكن الحركة في الشكل الثاني أكثر اتساعاً. فبعد الحركة من ٢ إلى ٥ ينتقل الفيلم عائداً إلى أحداث قبل ٢ ثم ينتقل إلى الأمام إلى أحداث بعد ٥ (١ و٦). ثم يعود من ٦ إلى ٢ وينتهي حيث بدأ في ٤.

وعلى الرغم من أن الترتيب الزمني في **الروايات الرخيصة** يعتبر مثالاً متطرفاً، فمن الواضح أن تعقيده لم يمنعه من أن يحظى برواج شديد. ولكن

بغض النظر عن نظرتنا إلى **الروايات الرخيصة**، آمل أن أكون قد أوضحت أن بنيته ليست اعتباطية، بل تتبع منهجاً محدداً. وبالتركيز على الترتيب الزمني ومنطق السبب والنتيجة في **الروايات الرخيصة**، يمكننا أن نبدأ فهم أن الأفلام لا تحتاج إلى تقديم منطق السبب والنتيجة للفيلم بتسلسل زمني. وبالعودة إلى **سايكو**، ففي الواقع سيكون من المنطقي تماماً لو أن ماريون سرقت مبلغ الأربعين ألف دولار أولاً، قبل إعطاء أي تفسير للأسباب.

الرواية والسرد في <u>جادة مَلهولاند</u>

سنختتم بتطبيق ما تعلمناه عن الحكاية والسرد في هذا الفصل على فيلم ديفيد لينش **جادة مَلهولاند** (٢٠٠١)، وهو فيلم معقّد وغامض يدفع الحكاية والسرد إلى أقصى حدودهما، بل وأبعد من ذلك. وقد نال الفيلم نجاحاً نقدياً فورياً عند توزيعه. و ربح لينش جائزة أفضل مخرج في مهرجان كان السينمائي وترشيحاً لجائزة الأوسكار لأفضل مخرج. كما صوتت له أربع اتحادات للنقاد على أنه أفضل مخرج، وهي اتحادات نقاد بوسطن وشيكاغو ولوس أنجلس وتورنتو. ونال الفيلم نفسه جائزة أفضل فيلم من نقاد شيكاغو ونيويورك، وفي فرنسا أيضاً فاز بجائزة سيزار لأفضل فيلم أجنبي. ويفترض التحليل التالي أنه سبق لك أن شاهدت الفيلم، ويمزج بين وصف حبكته (التي يصعب في كثير من الأحيان فك خيوطها المتشابكة) مع تحليل السرد.

ينقسم **جادة مَلهولاند** إلى قسمين رئيسيين: الأول، الذي يمكن عملياً وصفه بأنه حلم (ساعة و ٥٦ دقيقة)، والدقائق الخمس والعشرين الختامية. يفصل بين هذين القسمين مجموعة محيِّرة من الحوادث. وتتكرر في القسم الأخير أحداث هامة تجري في القسم الأول (الحلم). ولكن هذه التكرارات فيها اختلافات: شخصيات مختلفة تكرر الأفعال نفسها، ويلعب دور هذه الشخصيات المختلفة الممثلون أنفسهم. وإضافة إلى ذلك، تبدو الأحداث الهامة في مقطع الحلم غامضة، لكن يوجد تكرار لها أقرب إلى الحياة العادية في

الجزء الثاني. لذلك إذا بدا أحد الأشياء مهماً ولكنه غامض في الجزء الأول من الفيلم، فالبحث عن تمثيل له أقرب إلى الأشياء العادية في الجزء الثاني هو طريقة لفهم معناه. وبالإضافة إلى تلخيص حبكة الفيلم وتحليل حكايته، سنقوم بفحص تكرار الأحداث. وسنرى التكرار يحل محل منطق السبب والنتيجة كطريقة لإيجاد ترابط نصّي عبر الفيلم. إذ برغم أن فيلم **جادة مَلهولاند** يبدو غامضاً، فهو مبني وفق منطق متماسك داخلياً.

تركّز التكرارات الأكثر بروزاً على الممثلتين الرئيسيتين. فالممثلة نومي واتس Naomi Watts تلعب دور بِتي Betty في الجزء الأول من الفيلم، وديان Diane في الجزء الثاني. والممثلة لورا هارنغ Laura Harring تلعب دور "المرأة ذات الشعر القاتم" (التي تسمى "ريتا Rita" فيما بعد) في الجزء الأول ، وكاميلا رودس Camilla Rhodes في الجزء الثاني. وتنطوي التكرارات الأخرى على حدوث الفعل أو الحدث نفسه أو جزئية الحوار نفسها، ولكن في سياق مختلف. وعلى المشاهد أن يربط هذه التكرارات معاً ليدرك مغزاها ويتوصل إلى فهم لها. والظهور الأول للحدث يبقى بلا معنى إلى أن يتكرر في مكان متأخر جداً من الفيلم. فحين مشاهدة **جادة مَلهولاند،** تكتسب الأحداث التي تبدو بلا مغزى في البداية معنىً على نحو تدريجي مع استمرارنا في مشاهدة الفيلم. لذلك فنحن نراجع تجاربنا الأولى بناء على ما يحدث في الفيلم في وقت لاحق.

يبدأ الفيلم بمسابقة للرقص البهلواني jitterbug. لكن هذا الرقص ليس مصوّراً بطريقة طبيعية، وإنما يتكون من سلسلة من صور مركّبة للراقصين. وتُركَّب فوق هذه الصور مجموعة إضافية من الصور تظهر فيها بِتي مصحوبة مع شخصين يمكننا أن نفترض أنهما والداها. وإضافة إلى ذلك، فإن هذه الصور لبِتي ووالديها معرّضة للنور بشكل مفرط وغير مركّزة، وتم تصويرها بآلة تصوير مهتزة. إذن فالفيلم يبدأ بصور تركّز بشدة على أسلوب معين.

ولا نكتشف مغزى هذا المشهد الافتتاحي إلا في وقت لاحق. وتتكرر في الفيلم صور مماثلة لبتي ووالديها فيما بعد، حين تصل بتي إلى مطار لوس أنجلس. ثم بعد ذلك بفترة طويلة، في الجزء الثاني من الفيلم، نكتشف أن ديان ربحت مسابقة في الرقص البهلواني في الجزء الأول من الفيلم، ما قادها إلى التمثيل في هوليوود. لذلك يتلقى المُشاهد بعد فترة من الزمن القصة الكامنة وراء هذه اللقطات الافتتاحية والحافز لها.

يبدأ الجزء الأول من الفيلم، الذي هو حلم ديان، بلقطة من لقطات وجهة النظر تصوّر ديان وهي على وشك النوم وينتهي حين يطلب منها "راعي البقر" أن تستيقظ. وهي تحلم بنفسها على نحو مبالغ فيه على أنها بتي الشابة الساذجة الشقراء المعجبة إعجاباً شديداً بالنجوم، وتحلم بأن عشيقتها كاميلا رودس هي امرأة غامضة قاتمة الشعر تدعى ريتا.

ولقطة وجهة النظر هي مثال متميّز للسرد المقيّد باعتبار أن الحكاية تترشّح حرفياً من خلال رؤيا إحدى الشخصيات. فنحن نشارك في رؤيا ديان وهي تتوجه إلى سريرها ذي الملاءات الحمراء، ونسمع تنفسها من خارج الشاشة. وكل شيء ما عدا السرير هو خارج بؤرة التركيز. وتُركَّب فوق لقطة وجهة النظر صور إضافية تظهر بتي ووالديها، وتمتزج معها ومضات من النور وحركة مهتزة لآلة التصوير. ويمكن قراءة هذه الوسائل (اللقطات غير المركّزة والأنوار الوامضة وآلة التصوير المهتزة والمشهد المقيّد) على أنها تمثّل وعي الشخصية. ولذلك من الممكن أن ما يحفز ما رأيناه حتى الآن هو نفسية الشخصية. ويمكن لنا أن نخمّن أن الرقصة البهلوانية الافتتاحية مرتبطة على نحو ما بهذه الشخصية التي نشاركها في وجهة نظرها.

ومع اقتراب آلة التصوير من الوسادة، تصبح الشاشة سوداء، ما يمثّل فقدان الشخصية غير المرئية للوعي. ومع الظهور التدريجي للصورة نشاهد لافتة طريق تحمل اسم جادة مَلهولاند. وتومض اللافتة مع انعكاس النور عليها واختفائه، ما يولّد تعرضاً مفرطاً للنور بين الحين والآخر. يلي هذه

اللقطة للافتة منظر سيارة كاديلاك تسير في جادة مَلهولاند ليلاً وأنوارها مضاءة. هذه الأضواء هي سبب وميض اللافتة، أي أن الوميض هو النتيجة (إذن هناك ما يحفز تلك النتيجة). والأسماء نفسها تومض، وكأن النور يسطع عليها. إن بداية الفيلم الصحيحة، وهي مقطع ظهور الأسماء، "مولودة من" السواد، أي من فقدان الشخصية للوعي، أو دخولها في حالة النوم والحلم. فلينش يساوي بين فيلمه وحالة حلم إحدى الشخصيات في الفيلم.

وتبدو السيارة الكاديلاك وكأنها تطفو في جادة مَلهولاند. والمرأة القاتمة الشعر جالسة على مقعد السيارة الخلفي، ونحن نشارك بين الحين والآخر في لقطات وجهة نظرها التي تصور الطريق أمامها. ويتكرر المشهد في الجزء الثاني لكن ديان هي التي تجلس في الخلف. واللقطتان مصورتان بالطريقة نفسها تماماً، ما يولد صدىً غريباً.

يوقف سائق الكاديلاك السيارة. تقول المرأة القاتمة الشعر: "ماذا تفعل؟ ليس هذا هو المكان الذي نتوقف فيه." ثم يطلب منها الخروج من السيارة بلهجة آمرة. وتأتي لحظة مفاجئة من السرد الشامل المعرفة وذلك بأن يعطينا المخرج معلومات أكثر مما تعرفه أية شخصية من الشخصيات: توجد سياراتان تتسابقان سباقاً قصيراً في جادة مَلهولاند، والمتسابقان لا يعرفان أن سيارة كاديلاك تتجه نحوهما. المشاهدون فقط هم الذين يعرفون كلا الحدثين.

يستدير السائق ويوجّه مسدساً إلى المرأة القاتمة الشعر. هذه الحركة (وما تقوله المرأة القاتمة الشعر) تتكرر في الجزء الثاني من الفيلم، باستثناء أن ديان هي الجالسة في السيارة على المقعد الخلفي، وأن السائق لا يحمل مسدساً. وأثناء إجبار المرأة القاتمة الشعر على النزول من السيارة، تتوهج الأنوار الأمامية للمتسابقَين على وجهها، معرضة صورتها لنور مفرط. تصطدم إحدى السيارتين المتسابقتين بالكاديلاك. وبعد هذا الاصطدام يملأ الدخان المكان تدريجياً. وصورة امتلاء الشاشة بالدخان تتكرر في نادي

سيلنكيو Silencio وعند نهاية الفيلم، بعد أن تطلق ديان النار على نفسها.

كلا التهديد الموجّه إلى المرأة القاتمة الشعر واصطدام السيارتين يشكلان نقطة انعطاف تنقل حكاية الفيلم إلى حالة عدم استقرار، انعدام للتوازن يحتاج إلى معالجة، ويمكن صياغته على شكل عدد من الاسئلة: من هي هذه المرأة؟ لِمَ تتعرض حياتها للتهديد؟ من الذي يهدد حياتها؟ كيف أثّر التصادم عليها؟ هذه الأسئلة تشير إلى أسباب سائبة، وهي أسباب تُعالَج جزئياً مع استمرار الفيلم. فيما بعد نكتشف أن المرأة القاتمة الشعر فقدت ذاكرتها، ما يخلق عقبات تعوق الإجابة البسيطة على هذه الأسئلة. إذن فالحافز وراء غياب الأجوبة والأسباب السائبة التي بقيت بلا حل جزئياً هو فقدان المرأة ذات الشعر القاتم لذاكرتها.

وهذا يقود إلى نقطة مهمة أخرى تتعلق بغياب عناصر الحكاية التي ذُكِرت في مكان سابق من هذا الفصل. وأكثر الأشياء الغائبة بروزاً هو البيان التفسيري الأولي. فعلى المُشاهد أن ينتظر ساعتين قبل أن يتم تقديم معظم البيان التفسيري (في المشهد الذي تذهب فيه ديان لتناول العشاء مع كاميلا والمخرج آدم كِشَر Adam Kesher، وبعدها مباشرة حين تقابل ديان القاتل المأجور جو Joe في مطعم وينكيز Winkies).

لكن لنعد إلى بداية الفيلم. تنجو المرأة القاتمة الشعر من تصادم السيارتين وتمشي متعثرة نحو لوس أنجلس. في شارع فرانكلين Franklin يتكرر موضوعا الأضواء الأمامية والصورة المعرضة للنور بشكل مفرط. بعد ذلك تنام المرأة القاتمة الشعر تحت بعض الشجيرات (خارج شقة روث Ruth). هذه الصورة لنومها تتكرر في عدة مناسبات في الجزء الأول من الفيلم. لاحظ ما يجري هنا: في حلم ديان، تنام المرأة القاتمة الشعر.

وتجري أحداث المشهد التالي في مطعم وينكيز. وحين ينتهي هذا المشهد نعود إلى المرأة القاتمة الشعر، التي ما زالت نائمة. وهذا يعطي

الانطباع أن المشهد في وينكيز هو حلم المرأة القاتمة الشعر. ومحتوى المشهد يدور أيضاً حول الأحلام، إذ أن دان Dan وهيرب Herb يتحدثان عن الأحلام وهما يجلسان إلى طاولة في وينكيز. ويروي دان حلماً عن رجل مخيف خلف المطعم. ويبدو أن الحلم المروي يصبح حقيقة، إذ يظهر أن الرجل موجود خلف الجدار. وظهوره يميت دان من الخوف حرفياً. ومن الصعب ربط هذا المشهد مع المَشاهد الأخرى (على اعتبار أن دان وهيرب كليهما لا يلعبان دورين بارزين في الفيلم، ولا يظهر دان إلا ظهوراً عابراً آخر قرب النهاية). لا يوجد بيان تفسيري، كما لا توجد روابط سبب ونتيجة بين هذا المشهد وغيره من المَشاهد.

لكننا نعود إلى هذا المطعم مرتين: حين تدخل ريتا وبتي وحين تكلف ديان القاتل المأجور بمهمة. وقرب نهاية الفيلم نعود أيضاً إلى الرجل الموجود خلف المطعم. ومغزى هذا المشهد يكمن في كونه يدور عن الأحلام التي تتحول إلى حقيقة. والمشهد هو جزئية من حلم ديان. فديان تحلم بعشيقتها (ريتا في الحلم، كاميلا خارج الحلم) وتحلم أن عشيقتها تخلد إلى النوم وتحلم برجلين، هما دان وهيرب، في مطعم يتحدثان فيه عن الأحلام! ويتحقق حلم دان، وكما سنرى فيما بعد، يتحقق حلم ديان أيضاً.

يتألف المشهد التالي من جزيئات من سلسلة من المكالمات الهاتفية بين السيد روك Roque القزم، ورجل مكسيكي، ورجل في منزل متداعٍ (يطلق عليه أثناء ظهور الأسماء اسم "الرجل ذي الذراع الكثيفة الشعر") وهاتف ديان – ولكننا لا ندرك أن هذا هاتفها إلا في الجزء الثاني، حين تتكرر الصورة. فهاتف ديان يرن ثلاث مرات، لكنها لا تجيب.

ويصوّر المشهد التالي بتي وهي تصل إلى مطار لوس أنجلس. لاحظ الجسر الصوتي من المشهد السابق، فصوت رنين الهاتف يستمر بعد القطع، لكنه يصبح مشوّهاً، ويمكن سماعه أثناء ظهور صورة بتي. تذكر: هذا الذي

يرن هو هاتف ديان، وهو يحاول أن يستدعي بتي (التي هي "الأنا الثانية" باالنسبة لديان في الحلم). وتستجيب بتي استجابة غير مباشرة لرنين الهاتف، أي إنها تظهر حين يرن هاتف ديان. ولكن هذا رابط ضعيف جداً بين المشهدين. وهذه أيضاً هي المرة الأولى التي نرى فيها بتي بعد مشهد الرقصة البهلوانية. وهي تظهر مع والديها (مع أنها لا تخاطبهما بصفتهما والديها).

تقابل بتي السيدة لانواMrs. Lanois البوّابة في شقة عمتها روث. تقول السيدة لانوا: "يمكنك أن تناديني كوكو Coco، فالجميع يفعلون ذلك." وتكرر كوكو هذه العبارة في الجزء الثاني من الفيلم، حين نكتشف أن كوكو هي في الواقع والدة آدم كِشَر.

تدخل بتي شقة روث وتقابل المرأة ذات الشعر القاتم. ونحن نعرف مسبقاً أن تلك السيدة موجودة في الشقة، لكن بتي لا تعرف ذلك. فهذه لحظة من السرد الشامل المعرفة. تقابل بتي المرأة القاتمة الشعر أثناء وجودها في الحمام عارية وعرضة للأذى. ولا تستطيع المرأة القاتمة الشعر أن تتذكر اسمها، لذلك تأخذ اسماً من ملصق لأحد الأفلام موجود في الحمام، وهو اسم ريتا هيوُرث Rita Hayworth، من ملصق للفيلم الأسود الشهير **غيلدا** *Gilda*. لاحظ كيف يتم تخصيص الاسم: نشاهد لقطة وجهة نظر المرأة القاتمة الشعر وليس الملصق بحد ذاته، بل الملصق منعكساً في المرآة (اللوحة ٤).

ثم تنتقل آلة التصوير إلى الصورة في المرآة. ويبدو أن المرأة القاتمة الشعر، مثل **أليس في أرض العجائب**، تدخل المرآة وتخرج منها وهي شخصية جديدة: ريتا. وهي امرأة غامضة معرضة للأذى وعارية وفاقدة للذاكرة ومُصابة. وليس لها ماضٍ أو هوية. وإذا قبلنا أن هذا الجزء من الفيلم هو حلم ديان، فإن ديان تبني صورة لعشيقتها كاميلا تصبغ عليها صفة المثالية.

ما سبب اختيار ريتا هيورث في **غيلدا؟** هذا ليس اختياراً اعتباطياً، بل وراءه دافع على عدة مستويات. فريتا هيورث ولورا هارنغ كلتاهما امرأتان من أمريكا اللاتينية لكنهما تبدوان من الأنغلو ساكسون. وبالفعل خضعت ريتا هيورث لتحول درامي حين دخلت هوليوود. فقد أخفي معظم مظهرها اللاتيني. لكن إضافة إلى المقارنة بين الممثلتين، توجد تشابهات أيضاً بين الشخصيتين اللتين تؤديانهما. ففي غيلدا، تتزوج الشخصية المدعوة غيلدا رجلاً زواجاً متعجلاً وتخبره أنها ولِدت في اللحظة التي قابلته فيها. وفي **جادة مَلهولاند**، تُصَوَّر ريتا أيضاً بأنها امرأة بلا ماض، تبدو وكأنها ولِدت في اللحظة التي تقابلها بتي فيها.

بعد أن تخرج ريتا من الحمام، تتكلم مع بتي، وبذلك نحصل على بعض البيان التفسيري، أو على قصة خلفية، عن ماضي بتي. فبتي تفترض أن ريتا صديقة لعمتها روث. بعدها تخلد ريتا للنوم من جديد. في حلم ديان، عشيقتها سلبية ودائماً تخلد إلى النوم.

في المشهد التالي، الذي يقع في غرفة مجلس إدارة، نتعرف على شخصية آدم كِشَر المخرج السينمائي. ويحدث بعض التطور في الحكاية، فهناك حاجة للعثور على بديلة للممثلة الرئيسية في فيلم كشر، لأن الممثلة الأصلية اختفت.

يرأس الاجتماع في غرفة مجلس الإدارة راي هولت Ray Holt رئيس الإنتاج. يدخل القاعة الأخوان كاستيجلياني Castigliane، وهما على ما يبدو مالكا الفيلم، ويصران على قيام وجه جديد، وهي امرأة تدعى كاميلا رودس (لكنها تشبه بتي – أي أن الهويات بدأت تختلط!)، بأداء الدور. وهناك مغزى كبير في تعليق لويجي Luigi كاستيجلياني والحدث الذي يحدث في الوقت نفسه. فلويجي يعلق قائلاً: "هذه هي الفتاة،" بينما تُمَرَّر على المجتمعين صورة كاميلا الموضوعة مع سيرتها الذاتية. وهذا حدث ذو مغزى، يتكررفي الجزء

الثاني من الفيلم: في مطعم وينكيز تعطي ديان صورة كاميلا رودس المرفقة بسيرتها الذاتية إلى جو (القاتل المأجور) وتقول: "هذه هي الفتاة" (المطلوب قتلها). لكن الصورة هي صورة كاميلا رودس كما تؤديها لورا هارنغ. في هذه اللحظة من الحلم، تحلم ديان بالقاتل المأجور الذي استأجرته ليقتل عشيقتها.

أثناء الاجتماع في غرفة مجلس الإدارة، يرفض آدم أن تفرض هذه الممثلة الجديدة على فيلمه، ما يولّد عقبة. كما أننا ننتقل من خلال قطع إلى السيد روك في غرفته الصغيرة المنقى هواؤها. وكنا قد رأيناه مرة من قبل في سلسلة الهواتف. وهو يستطيع سماع المحادثة في غرفة الاجتماعات ونفترض أن معظم الناس قي الغرفة لا يعرفون أنه يستطيع سماعهم. لذلك فهذه اللقطة شاملة المعرفة، مع أننا نعلم فيما بعد أن راي كان يعرف أن السيد روك يستمع إلى المحادثة. وبعد الاجتماع، يلحق آدم ضرراً بسيارة الأخوين كاستيجلياني ثم ينطلق بسيارته.

بعد لقطة تصور بتي وهي تتفحص ريتا، التي لا تزال نائمة، ننتقل من خلال قطع إلى راي وهو يتحدث إلى السيد روك. ويقرران إغلاق الفيلم. وهذه بالطبع عقبة جديدة في طريق تحقيق هذه الشخصية الجديدة (شخصية آدم) لهدفها.

ويُدْخِل المشهد التالي شخصيتين إضافيتين وموقعاً جديداً: جو (القاتل المأجور) وإد Ed، وهو رجل أعمال. يبدو أنهما يتحدثان عن حادثة السيارة التي تعرضت لها ريتا، رغم أن ذلك غير واضح. وعلى نحو غير متوقع، يقتل جو إد ويسرق دفتره الأسود الذي يحتوي على أرقام هواتف (في محاولة للعثور على ريتا؟). ولكن ما يتوفر للمشاهدين من البيان التفسيري ومن حوافز الشخصيات لا يكفي لشرح ما يجري في هذا المشهد، والأسباب السائبة لا تُعالج أو تُحلّ إلى حد وافٍ في وقت لاحق من الفيلم.

يعود المشهد التالي إلى بتي وريتا، فبتي تكتشف أن عمتها روث لاتعرف أية امرأة تدعى ريتا. تستيقظ ريتا، وحين تحاول أن تكتشف من هي تفتح حقيبتها فتجد أنها تحتوي ١٢٥ ألف دولار، بالإضافة إلى مفتاح أزرق. هذان سببان سائبان غامضان ولهما مغزى، وهما يتكرران في الجزء الثاني من الفيلم، في مطعم وينكيز، حين تستأجر ديان جو لقتل كاميلا. فهي تفتح حقيبتها وتكشف عن المكافأة التي ستدفعها. ثم يقوم هو بإطلاعها على مفتاح أزرق، ويقول إنه سيتركه في مكان معيّن ليبيّن أنه قتل كاميلا. هذه إذن تكرارات لأحداث ذات أهمية في حياة ديان، وخاصة خطتها لاستئجار قاتل كي يقتل كاميلا. والمرة الثانية التي تحدث فيها هذه الأحداث توفر حلاً غير مباشر، إذ أننا ندرك في وقت متأخر أن المال في حقيبة ريتا هو مكافأة جو لقتلها.

وفي مشاهد لاحقة يكتشف آدم أن مكان تصوير فيلمه قد أغلق، ويذهب إلى بيته فيكتشف أن زوجته على علاقة مع المشرف على المسبح، بينما تخبّئ بتي وريتا مبلغ المائة وخمسة وعشرين ألف دولار وتذهبان إلى مطعم وينكيز (وهي زيارة الفيلم الثانية لهذا الموقع). النادلة تُدعى ديان وهي تشبه بتي في يوم سيء. تبدأ ريتا بتذكر شيء ما، وتعتقد أن اسمها الحقيقي قد يكون ديان سلوين Selwyn. وهذا أول دليل تستطيع المرأتان تتبعه فيما يتعلق بهوية ريتا الحقيقية. تعود ريتا وبتي إلى شقة روث، وتبحثان في دليل الهاتف، وتخابران ديان سلوين، معتقدتين أن هذا قد يكون اسم ريتا الحقيقي. تقول بتي: "من الغريب أن تخابري نفسك،" وترد ريتا قائلة: "قد لا تكون أنا." لكن كل ما تسمعانه هو رسالة مسجلّة تقول: "هذه أنا. اترك رسالة." وتعليق بتي ("من الغريب أن تخابري نفسك") هو بالطبع ذو مغزى، على اعتبار أن بتي هي التي تخابر نفسها.

يظهر الأخوان كاستيجلياني (في سيارة كاديلاك جديدة) عند منزل آدم ويرسلان حارساً شخصياً من الوزن الثقيل، لكن آدم سبق أن غادر المنزل.

هذا المشهد مرتبط سببياً بالمشهد الذي يحطم آدم فيه سيارة الأخوين كاستيجلياني، بما أن الأخوين قد أرسلا حارساً شخصياً لمعاقبته.

يتكلم آدم، الذي يختبئ في فندق متداعٍ، مع سكرتيرته هاتفياً، وتطلب هي منه أن يقابل "راعي البقر." حين يتقابلان يطلب راعي البقر من آدم أن يختار (الشقراء) كاميلا رودس لدور البطولة في فيلمه. لاحظ موضوع "الضوء المتقطع" الذي تبدأ المحادثة وتنتهي به، واختفاء راعي البقر المفاجئ الذي يوحي بأنه غير موجود. وتصبح هوية راعي البقر الحقيقي أو المتخيَّل سبباً سائباً آخر بلا حل. وهو يعرف الكثير عن مأزق آدم، لكننا لا نكتشف مصدر معلوماته وبمن هو مرتبط. فهو ببساطة يظهر من الظلام ويختفي في الظلام.

تستعد بتي لإجراء تجربة أداء في اليوم التالي (وهو أحد المواعيد النهائية للفيلم)، وتتدرب هي وريتا على جزء الحوار الخاص ببتي. في البداية يبدو وكأنهما تتبادلان حديثاً خاصاً بوضعهما، لكن سرعان ما يتبين أنهما تتدربان. ومع ذلك فالحوار يبدو وكأنه يشير إشارة غير مباشرة إلى وضعهما:

بتي: أما زلتِ هنا؟

ريتا: لقد عدتُ. ظننتُ أن هذا ما تريدينه.

بتي: لا أحد يريدك هنا!

لا يلاحظ المُشاهد أن بتي وريتا تتدربان إلا بعد هذه العبارة. وهذه لحظة شديدة الأهمية في الفيلم على عدة مستويات. فأولاً يوحي الحوار أن بتي سئمت من ريتا وتريد خروجها من الشقة. ثانياً، وهذا أكثر أهمية، يشير الحوار فعلاً إلى علاقة ديان وكاميلا في الجزء الثاني من الفيلم (مع ذلك لايمكننا قراءة هذا في المشهد إلا عن طريق الاسترجاع). لكن في تلك العلاقة كاميلا هي التي تسأم من ديان. وماحدث هو أن ديان عكست في حلمها

ديناميكية القوة بينها وبين كاميلا. وينطوي جزء لاحق من الفيلم على تهديد بتي لحياة ريتا، وهو تهديد تنفذه ديان ضد كاميلا.

في تجربة الأداء، تبلي بتي بلاء حسناً ويحبها الجميع ما عدا المخرج بوب بروكر Bob Brooker. بعد ذلك، تُؤخذ بتي إلى مشهد تصوير فيلم آدم الذي يبحث عن ممثلة بديلة لتلعب دور البطولة. يتبادل آدم وبيتي أحدهما التحديق بالآخر على نحو مكثف. وتقوم كاميلا رودس الشقراء بتجربة أداء ويقول آدم: "هذه هي الفتاة!" تغادر بتي المكان لتعود إلى ريتا، وتذهبان معاً إلى شقة ديان سلوين.

تدخل ريتا وبتي الشقة عنوة وتجدان ديان ميتة في سريرها (السرير نفسه ذو الملاءات الحمر الذي يظهر في اللقطة التي تسبق ظهور الأسماء مباشرة). هذا المشهد يمثّل الجزء من حلم ديان الذي تتخيل فيه أنها قتلت نفسها. فالذين يتخيلون أنهم ينتحرون يفكرون بالشكل الذي سيبدون عليه حين العثور عليهم بعد موتهم، وبمن سيعثر عليهم، وكيف سيكون رد فعل الأصدقاء القريبين والأحبة. وحين تعثر ريتا وبيتي على ديان، فإن بتي (التي تمثّل ديان) تشاهد انتحارها بنفسها. وتكتشف كيف ستبدو، وكيف سيتم العثور عليها، وكيف سيكون رد فعل عشيقتها السابقة ريتا / كاميلا. والهدف من هذا الخيال هو تصوير عشيقتها على أنها مذنبة وأنها تعبر عن تأنيب ضميرها. وتدق دي روزا De Rosa جارة ديان على الباب، لكن ريتا وبتي لا تردان. وتتكرر عدة صور من هذا المشهد فيما بعد (حين ينتقل الفيلم بسلاسة إلى الجزء الثاني): صورة ديان ميتة في السرير، الدق على الباب، ووجهة نظر بتي وهي تسير ببطء في الممر المظلم الذي يؤدي إلى غرفة نوم ديان.

نعود إلى شقة روث. تعتقد ريتا أن موت ديان له علاقة بماضيها وأنها ستكون التالية. لذلك تضع باروكة شعر شقراء للتخفي، ما يؤدي إلى تشابه سطحي بينها وبين بتي. فموت ديان هو سبب التغيير في مظهر ريتا. وتعبر بتي وريتا عن حبهما المتبادل في مشهد غرامي سحاقي.

تستيقظ بتي وريتا في الثانية صباحاً. وتشبه صورتهما في السرير صورة من فيلم إنغمار برغمان Ingmar Bergman **الشخصية**، وهو فيلم آخر عن العلاقة القوية بين امرأتين. تبدأ ريتا بالتكلم باللغة الإسبانية، وتشعر بحاجة ملحة لأن تغادر. وتذهب كلتاهما إلى نادي سيلنكيو.

وحين تؤشران إلى سيارة أجرة كي تقف، تفقد الصورة تركيزها، ويتكرر في نادي سيلنكيو موضوع الأنوار الوامضة، ويصاحبها الدخان. يكون رد فعل بتي على الأنوار الوامضة عنيفاً. وتشير العروض في النادي إلى العلاقة التوهمية بين الصوت والصورة. يغني أحدهم أغنية روي أوربيسون Roy Orbison **البكاء** باللغة الإسبانية، وتكون الأغنية بمثابة بيان تفسيري لانقطاع العلاقة بين كاميلا وديان خارج الحلم. وفي النهاية، تجد ديان علبة زرقاء اللون في حقيبة يدها.

وبالعودة إلى الشقة نجد أن بتي قد اختفت بدون تفسير من غرفة نوم روث. وتفتح ريتا العلبة الزرقاء بالمفتاح الأزرق ثم تختفي أيضاً. بعدها تدخل روث الغرفة، ولا تجد فيها أي شيء غير طبيعي، وتخرج.

هذا المشهد (والذي يليه) هو أكثر مشاهد الفيلم إثارة للحيرة. وهو يمثل نقطة انعطاف أخرى في الفيلم، إذ أن الفيلم يغيّر شخصيتيه الرئيسيتين واتجاهه تغييراً جذرياً، مع أنه يبدأ تدريجياً بتكرار ما حدث من قبل. ويشبه هذا المشهد اللحظة التي ترد في فيلم لينش **الطريق الضائع** حين يتحول فرِد ماديسون Fred Madison الموجود في زنزانة انفرادية في السجن إلى بيت ديتون Pete Dayton بدون تفسير. ففي تلك النقطة يغير **الطريق الضائع** أيضاً شخصياته الرئيسية واتجاهه، كما أنه يبدأ أيضاً بتكرار ما حدث من قبل.

ويرد تفسير المفتاح الأزرق في الجزء الثاني من الفيلم. فهو إشارة بأن جو قد قتل كاميلا. لذلك فاللقطة التي تصوّر ريتا وهي تفتح العلبة الزرقاء تعني موت كاميلا. فالمفتاح الأزرق هو إشارة إلى ديان أن كاميلا قد قُتلت،

والظلام الفارغ داخل العلبة يمثّل موت كاميلا. هذه النقطة في الفيلم هي نقطة انعطاف رئيسية، إذ أننا فجأة نفقد الشخصيتين اللتين كانتا تدفعان الفيلم إلى الأمام. فكلتاهما تعرضتا إلى تحول جذري (اختفتا). وتتوقف آلة التصوير عن ترشيح الحكاية من خلال رؤيا الشخصيتين. بدلاً من ذلك، تصبح رؤيا المخرج هي المهيمنة. وتبدأ آلة التصوير بالطواف في محاولة لربط نفسها بشخصية جديدة، وذلك إلى حد كبير بالطريقة نفسها التي تنفصل فيها آلة تصوير هتشكوك في فيلم **سايكو** عن ماريون، وتطوف حول غرفتها إلى أن يدخل نورمان، ثم تربط آلة التصوير نفسها به.

ويبهت المشهد متحولاً من البهو في شقة روث إلى البهو في شقة ديان. لكنه بعد ذلك يبهت مرة أخرى. وهذه لحظة وعي شديد للذات في الفيلم، كما لو أن المخرج لا يستطيع أن يقرر أي موقع يريد أن يصوره. ويحدث التلاشي مرة أخرى من بهو روث إلى بهو ديان. وفي الواقع، اللقطة التي تصور بهو ديان هي تكرار للقطة وجهة نظر بتي وهي تقترب من غرفة ديان. قد تكون بتي اختفت، لكن لقطة وجهة نظرها تبقى وتتكرر.

هذا المشهد الانتقالي يحتوي على ثلاث لقطات لديان: وهي تتبنى الوضعية نفسها فيها كلها، لكنها في لقطتين منهما نائمة، وفي اللقطة الثانية (الوسطى) ميتة بطلق ناري (تكرار للقطة وجهة نظر بيتي حين تكتشف ديان الميتة). يظهر راعي البقر ويطلب من ديان أن تستيقظ. حين يخرج، نسمع صوت دق على الباب وتستيقظ ديان. وتربط آلة التصوير نفسها بهذه الشخصية "الجديدة."

مع أن هذا الجزء الأول من الفيلم يُعْرَض أولاً، إلا أنه تمثيل حُلمي لأحداث تقع في الجزء الثاني. ويبدأ الجزء الأول، أي الحلم، يكتسب معنى حين نرى الأحداث التي يمثّلها. فالتسلسل الزمني للفيلم معكوس (إلا إذا اعتقدنا أن الحلم هو هاجس مسبق للأحداث التي ستقع).

حين نرى ديان للمرة الثالثة، نراها تستيقظ أخيراً (على صوت دق الباب) وتُدْخِل جارتها دي روزا، التي تأخذ حوائجها بما فيها منفضة سجائر. وأثناء قيامها بذلك، نشاهد لقطة قريبة لمفتاح أزرق. أحد المعاني الضمنية هنا هو أن ديان ودي روزا كانتا مشتركتين في الشقة وقامت بينهما علاقة سحاقية عابرة وهما الآن تعيشان في شقتين منفصلتين. ويظهر المفتاح الأزرق خارج الحلم، لكنه يبقى بلا تفسير. فيما بعد نكتشف أن جو وضعه هناك بعد قتله المفترض لكاميلا. في هذه الحالة، تكون صورة المفتاح الأزرق قد ظهرت ما مجموعه ثلاث مرات قبل أن تصبح مفهومة.

وأثناء مغادرة دي روزا، تخبر ديان أن شرطيين سريين يبحثان عنها. تحضر ديان بعض القهوة وتتعرض لهلوسات بأن كاميلا موجودة في الغرفة. في إحدى هذه الهلوسات تتحول قهوة ديان فجأة إلى كأس من الويسكي، وتعود منفضة سجائر دي روزا للظهور على الطاولة، ما يشير إلى أن الهلوسة هي أيضاً ذكرى لأحداث مضت. لذلك فإن هلوسات ديان تنتهك التسلسل الزمني للفيلم، لكن هذا الانتهاك له حافز نفسي، ونحن نشارك في هلوسات ديان. تبدأ ديان بممارسة الحب مع كاميلا، لكن كاميلا تطلب منها أن تتوقف، وتحاول أن تقطع العلاقة بينهما. هذا الصراع يعيد المُشاهد إلى لحظتين سابقتين في الفيلم: ١) نادي سيلنكيو حيث تكتسب كلمات أغنية روي أوبريسون **البكاء** وسبب غنائها باللغة الإسبانية معنى، وهو أن كاميلا اللاتينية تحاول قطع علاقتها مع ديان. ٢) يعود الصراع بنا أكثر إلى الوراء، إلى اللحظة التي تتدرب فيه ريتا وبتي على الحوار الذي ستؤديه الأخيرة. هذه العبارات من الحوار تشير إشارة غير مباشرة إلى هذه اللحظة. وينتهي المشهد بقول ديان: "إنه هو، أليس كذلك؟"

يحدث قطع إلى مشهد تصوير أحد الأفلام، حيث يقوم آدم بتوجيه كاميلا في مشهد من الفيلم، ثم يقبّل كاميلا، وديان تراقب مايجري. العلاقة

الزمنية بين هذا المشهد والذي سبقه غير واضحة. هل هذه صورة من الذاكرة؟ والمشهدان مرتبطان بمشبك الحوار الصادر عن ديان، فهي تقول: "إنه هو، أليس كذلك؟" في نهاية أحد المشهدين، و"هو" (آدم) يظهر في المشهد التالي.

تجد ديان نفسها وحيدة في شقتها، وتمارس العادة السرية. تخرج صورة وجهة نظرها عن التركيز، ويقاطعها صوت رنين الهاتف. ثم يحدث قطع إلى الهاتف وهو يرن، وهذا تكرار للقطة الأخيرة في مقطع لقطات الهاتف قرب بداية الفيلم. ورسالة آلة الإجابة هي الرسالة نفسها التي تسمعها بتي وريتا حين تخابران ديان سلوين: "هذه أنا. اترك رسالة." ثم تظهر ديان، لكن ملابسها مختلفة عما كانت عليه من قبل. فرنين الهاتف في هذا المشهد ليس استمراراً لرنينه في المشهد السابق، رغم أن المونتاج وصوت الرنين يعطيان انطباعاً بالاستمرار. ترفع ديان السماعة وتتحدث مع كاميلا. ستصل سيارة كاديلاك لتقل ديان إلى حفلة كاميلا. والوجهة المقصودة هي جادة مَلهولاند.

ليست صورة الهاتف وهو يرن سوى واحدة من التكرارات الكثيرة التي تُغْرق الفيلم بدءاً من هذه النقطة. فالكاديلاك التي تركب ديان فيها لتذهب إلى حفلة العشاء تنير لافتة جادة مَلهولاند وتطفو على الطريق على النحو نفسه الذي يظهر في مقطع ظهور الأسماء. ونشاهد ديان على مقعد الكاديلاك الخلفي. وهي مصورة بالطريقة نفسها تماماً مثل المرأة القاتمة الشعر في مقطع ظهور الأسماء. وكما يحدث للسيارة في ذلك المقطع، تتوقف هذه السيارة فجأة، وتكرر ديان الكلمات التي تتفوه بها المرأة القاتمة الشعر: "ماذا تفعل؟ ليس هذا هو المكان الذي نتوقف فيه." ويلتفت السائق، مثل السائق في مقطع ظهور الأسماء تماماً. لكنه لا يحمل مسدساً، بل هو ببساطة يخبر ديان

بوجود "مفاجأة." ثم تظهر كاميلا فجأة من مدخل مخبّأ وتصطحب ديان إلى المنزل.

تقابل المرأتان آدم كِشَر، ثم كوكو، التي تتفوه بالكلمات نفسها التي استعملتها حين ظهرت أول مرة في حلم ديان "يمكنك أن تناديني كوكو، فالجميع يفعلون ذلك." لكنها الآن والدة آدم وليست بوابة مجمع الشقق.

يبدأ مشهد العشاء بصورة غير مركزة. ويتزامن تركيز الصورة مع قرع على الطبل ضمن المَدْرَج الصوتي. يوفر هذا المشهد بياناً تفسيرياً وروابط عديدة مع عدة مشاهد سابقة، وذلك حين تتحدث ديان عن ماضيها: لقد ربحت جائزة في الرقص البهلواني، وورثت بعض المال من عمتها روث، لذلك أتت إلى هوليوود لتحاول بدء مسار فني لها كنجمة سينمائية. وقد قامت بتجربة أداء لفيلم يدعى **قصة سيلفيا نورث،** لكن كاميلا حصلت على الدور لأن أداء ديان لم يعجب المخرج بوب بروكر Bob Brooker. بعد ذلك أقامت صداقة مع كاميلا. وتتضمن الروابط الأخرى ما يلي: تظهر كاميلا رودس الشقراء – التي ظهرت في الصورة الفوتوغرافية في مشهد غرفة النوم وفي مشهد اختيار آدم بديلة لممثلته الرئيسية في الفيلم – وتقبّل كاميلا أمام ناظريّ ديان. تشرب ديان بعض القهوة، وترفع بصرها، وترى لويجي كاستيجلياني. ثم يسير راعي البقر في الخلفية عبر الشاشة. تتهيج ديان، وتقبّل كاميلا آدم (فوراً بعد تقبيل كاميلا الشقراء). في هذه الدقائق القليلة تصاب ديان بعصاب الاضطهاد، وتعتقد أن كل شخص تراه في حفلة العشاء يتآمر ضدها. هذا هو السبب في أنهم جميعاً يظهرون في حلمها (الجزء الأول من الفيلم) وهذه هي اللحظة التي تقرر ديان فيها أن تقتل كاميلا. تسمع ديان صوتاً عالياً وتلتفت.

فجأة نجد أنفسنا في مطعم وينكيز (وهذه ثالث زيارة للمكان). تسمع ديان صوتاً وتلتفت. يحدث الانتقال من المشهد السابق إلى هذا المشهد على

تواؤم في الحدث عند القطع، ففي نهاية المشهد السابق وبداية هذا المشهد، تقوم ديان بالحركة نفسها: الالتفات المفاجئ لتحديد مصدر ضجة عالية، لكن الموقع تغير فجأة. فديان الآن في مطعم وينكيز مع جو، القاتل المأجور.

هذا مشهد أساسي، فيه بيان تفسيري مركّز ونقطة انعطاف أخرى. إذ أن ديان تغير اتجاهها، فهي تستأجر قاتلاً للقضاء على كاميلا. وتأتي النادلة "بتي" في وينكيز بقهوة لديان. وهذا تكرار للزيارة الثانية للمطعم، حيث تقوم النادلة نفسها، لكن اسمها يكون ديان، بتقديم القهوة إلى بتي أثناء جلوسها في المكان نفسه مع ريتا.

بعد ذلك تُطْلِع ديان جو على صورة من سيرة ذاتية وتقول في الوقت نفسه: "هذه هي الفتاة." وهذا تكرار لأحداث في غرفة مجلس الإدارة، حين يمرر الأخوان كاستيجلياني صورة كاميلا رودس الشقراء ويقولان: "هذه هي الفتاة." وكاميلا الشقراء هي مزيج من ديان (في مظهرها) وكاميلا (في اسمها)، واجتماع غرفة مجلس الإدارة هو صورة مشوهة لهذه اللحظة في مطعم وينكيز.

تفتح ديان بعد ذلك حقيبتها لتري جو أنها تملك المال لتدفع له أجره. (من المحتمل أن هذا هو المال الذي ورثته ديان من عمتها روث.) بعدها يطلع جو ديان على مفتاح لونه أزرق، ويقول إنه سيتركه معها عندما تتم المهمة. بعبارة أخرى يوجد المال والمفتاح الأزرق ضمن علاقة تكافلية، أي أن كلا منهما بديل للآخر. فالمال والمفتاح الأزرق يرتبطان في المشهد المتضمن في حلم ديان حين تفتح ريتا حقيبتها لتجد أنها تحتوي على مبلغ ١٢٥ ألف دولار ومعه مفتاح أزرق. إذن السبب السائب الذي طًرح في الجزء الأول من الفيلم يكتسب مغزى الآن (إن لم يكتسب وضوحاً في المعنى). ترفع ديان رأسها وترى دان Dan، وهو من المشهد الأول في مطعم وينكيز. كما يوجد أمام جو الدفتر الأسود الخاص بإد الذي استأجره للقتل في مشهد سابق في الفيلم.

ختاماً، ينتهي المشهد بذهاب آلة التصوير إلى خلف مطعم وينكيز لتظهر المتشرد وهو يحمل العلبة الزرقاء التي وجدتها ديان في حقيبتها. ولا يتمكن المتشرد من فتحها، لذلك يضعها في كيس ورقي ويلقي بها على الأرض. ويخرج من الحقيبة شكلان مصغران يمثلان "والديّ" بتي، وهما يتحركان بسرعة. ويبقى سبب الربط بين المتشرد والعلبة الزرقاء ووالدي بتي غير واضح. ولا يمكن للمرء أن يخمّن سوى أن هذه الأشياء الثلاثة تشير إلى الموت، فظهور المتشرد يقتل دان حرفياً، وفي المشهد التالي والمشهد النهائي في الفيلم يدفع الوالدان ديان حرفياً إلى الانتحار.

في شقة ديان. تحدق ديان بالمفتاح الأزرق على الطاولة. ويبدو هذا المشهد استمراراً لمشهد سبقه بوقت طويل، حين خرجت دي روزا وأعدّت ديان القهوة وبدأت هلوساتها حول كاميلا. ونحن نعرف الآن أن المفتاح الأزرق يشير إلى موت كاميلا. تسمع ديان طرقاً على الباب. يزحف "والداها" المصغّران من تحت الباب، ويكبران إلى حجمهما الطبيعي، ويواجهانها. تمتلئ الغرفة بأنوار زرقاء وامضة، وتصاب ديان بالجنون. تهرع إلى غرفتها وتطلق النار على نفسها. تمتلئ الحجرة بالدخان. وينتهي الفيلم بمونتاج تركيبي: لقطة للرجل خلف مطعم وينكيز، لقطة معرضة للنور المفرط تصور بتي وهي سعيدة، ولقطة في نادي سيلنكو، حيث تقول امرأة ترتدي باروكة زرقاء كلمة "سيلنكو" فقط.

للمزيد من القراءة :

ديفيد بوردوِل، **السرد في الفيلم القصصي**

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film* (London: Routledge, 1985).

كتاب طويل وواسع النطاق يبحث في كيفية فهم المُشاهدين للفيلم الروائي، وأيضاً في صيغ السرد التاريخية المختلفة (سينما هوليوود، السينما الفنية، السينما السوفييتية، أفلام جان لوك غودار Jean-Luc Godard).

إدوار برانيغان، **استيعاب الحكاية، والفيلم**

Branigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film* (London: Routledge, 1922).

هذا الكتاب شبيه في بعض النواحي بكتاب بوردوِل **السرد في الفيلم القصصي** في كونه يبحث في كيفية فهم السرد من قبل مشاهدي الفيلم. لكن كتاب برانيغان يركّز على قضايا أكثر تحديداً (مثل "مستويات السرد" و"التركيز البؤري") ويبحثها بتفصيل واسع، وهو كتاب واسع المعرفة ورفيع المستوى ومعقّد.

وارِن بَكلاند (المحرر)، **الأفلام الأحجية: الحكاية المعقدة للقصص في السينما المعاصرة**

Buckland, Warren (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (Oxford: Wiley-Blackwell: 2009).

يحدد هذا المجلد "الأفلام الأحجية" المعاصرة ويحللها، وهي حلقة رائجة من الأفلام منذ ١٩٩٠ تنبذ الأساليب الكلاسيكية في حكاية القصة وتستبدل بها أساليب معقدة. وتشمل الأفلام **الطريق الضائع** و**التذكار** وسيناريوهات تشارلي كوفمان Charlie Kaufman **اركضي يا لولا اركضي**، و**قضايا جهنمية**، و**٢٠٤٦**، و**نهر سوزو**، و**اليوم الذي سقط فيه خنزير في البئر**، و**الفتى الكبير**.

كريستين تومبسون، **رواية القصة في هوليوود الجديدة: فهم الأسلوب السردي الكلاسيكي**

Thompson, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999).

سبر مفصل للأساليب السردية المستخدمة في أفلام هوليوود المعاصرة. تطرح تومبسون فكرة أن أفلام هوليوود المعاصرة تستخدم أساليب سردية مشابهة لما يستخدم في أفلام هوليوود الكلاسيكية (العقد الثالث إلى العقد السادس من القرن العشرين) –وهي أساليب تستمر في تقديم حكايات واضحة موحّدة. ثم تقدّم تحليلات مفصّلة لعشرات أفلام هوليوودية معاصرة، تتراوح بين **الكائن الفضائي** و**عودة إلى المستقبل** و**البحث عن تشرين الأول الأحمر**.

فرانسوا تروفو، **هتشكوك**

Truffaut, François, *Hitchcock* (Simon and Schuster, 1967).

أكثر الكتب التي تتناول ألفرد هتشكوك شهرة، وهو مبني على أكثر من خمسين ساعة من المقابلات بين تروفو وهتشكوك.

أشياء ينبغي تَذَكُّرُها

- الحكاية هي سلسلة من الأحداث المتعلقة أحدها بالآخر من حيث منطق السبب والنتيجة.
- الحافز وراء منطق السبب والنتيجة السردي هو احتياجات الشخصية ورغباتها.
- الحكايات تبنى على أساس بداية (حالة الاستقرار الأولية) ووسط (تدمير هذا الاستقرار) ونهاية (إعادة الاستقرار).
- دائماً ينطوي السير من الاستقرار الأولي إلى إعادة الاستقرار على تحوّل (عادة في شخصيات الفيلم الرئيسية).
- يمكن أن توصف فترة الوسط في الحكاية بأنها عَتَبية (انتقالية) لأنها تصور أحداثاً تتجاوز العادات اليومية والأفعال الروتينية.
- بالإضافة إلى ذلك، كثيراً ما تبنى حكاية الفيلم باستخدام: بيان تفسيري أولي، وأسباب سائبة، وعقبات، ومواعيد أخيرة، ومشابك حوار.
- ليس من الضروري أن تُعرض الأحداث الروائية عرضاً خطياً وفق التسلسل الزمني الصحيح.
- يشير مصطلح السرد إلى الآلية التي تقرر كيفية نقل معلومات الحكاية إلى مُشاهد الفيلم.
- توجد صيغتان غالبتان في السرد الفيلمي: السرد المقيّد والسرد الشامل المعرفة.

- السرد المقيّد ينقل الحكاية إلى المُشاهد عبر شخصية واحدة معينة (ما يربط المُشاهد بتلك الشخصية) ويؤدي إلى إحساس بالغموض.
- ينتقل السرد الشامل المعرفة من شخصية إلى أخرى ناقلاً إلى المُشاهد معلومات روائية من مصادر كثيرة. وهذا يوجد تفاوتاً بين المُشاهد والشخصيات، لأن المُشاهد يعرف معلومات روائية أكثر من أية شخصية مفردة، ما يؤدي إلى مَشاهد مليئة بالتشويق (الإثارة) الدرامي.
- أحياناً في السرد الشامل المعرفة، تنفصل آلة التصوير كلياً عن جميع الشخصيات. في هذه الحالة، يتحكم بالسرد مباشرة شخص من خارج الحكاية، هو المخرج.

٣

إبداع الفيلم: المخرج بصفته مبدعاً

ستتعلم في هذا الفصل:

- **عرض تاريخي للطريقة التي يُرفع بها بعض مخرجي الأفلام إلى مستوى فنانين أو "مبدعين" والسبب في ذلك.**
- **المعايير التي يستعملها النقاد لرفع مخرج ما إلى مرتبة مبدع، مثل الانسجام في الأسلوب أو الموضوع عبر أفلامه.**
- **كيف طوّر جان لوك غودار مفهوم مخرج الأفلام كمبدع في نقده للأفلام وفي أفلامه المبكرة، ثم رفض ذلك المفهوم فيما بعد حين أصبح صانع أفلام ملتزماً سياسياً.**
- **فحص للانسجامات الأسلوبية والموضوعية في أفلام ثلاثة مبدعين مشهورين: ألفرد هتشكوك وويم وِندرز وكاثرين بايغلو.**

المخرج هو في الوقت نفسه أقل عناصر صنع الفيلم ضرورة وأكثرها أهمية. وهو بين الفنانين أكثرهم حداثة وأكثرهم انحطاطاً في سلبيته النسبية تجاه كل شيء يمر أمامه. وهو لا يستحق أي اهتمام إن لم يكن قادراً بين الحين والآخر على سمو في التعبير ينتزعه بشكل شبه إعجازي من بيئته ذات التوجه المالي.

*أندرو ساريس، **السينما الأمريكية**، ص ٣٧ .*

كان هدف الفصل الأول هو تقديم فكرتي **ترتيب المشهد** و**ترتيب اللقطة**. هاتان الفكرتان مهمتان بالنسبة لهذا الفصل، لذلك سأقوم بتلخيصهما هنا:

- **ترتيب المشهد، كما يستعمل هذا المصطلح في هذا الكتاب، يشير إلى الأحداث المصورة: ما يظهر أمام آلة التصوير – تصميم المشهد والإضاءة وحركة الشخصيات.**
- **ترتيب اللقطة يعني الطريقة التي تترجم بها الأحداث المصورة – أي ترتيب المشهد – إلى صور فيلمية.**

نظرة ثاقبة

لا يميز معظم النقاد ترتيب المشهد عن ترتيب اللقطة، بل يكتفون باستيعاب ترتيب اللقطة ضمن ترتيب المشهد. لكن، هذا التمييز ذو أهمية بالغة عند بحث المخرج بصفته مبدعاً، كما سيحاول هذا الفصل أن يبيّن.

وقد رسم الفصل الثاني الخطوط العريضة للبُنى الرئيسية للحكاية والسرد. وركّز على منطق السبب والنتيجة في الحكاية وعلى الفرق بين السرد المقيّد (السرد المرتبط بشخصية واحدة فقط) والسرد الشامل المعرفة (السرد الذي يقفز من شخصية إلى أخرى، أو الذي يبيّن معلومات للمُشاهد لا تعرفها أية من الشخصيات).

في هذا الفصل سنرى كيف يستعمل مخرجون أفراد ترتيب المشهد وترتيب اللقطة واستراتيجيات الحكاية والسرد. وبصورة خاصة سننظر إلى صعود مدخل نقدي إلى الأفلام معروف باسم سياسة المبدعين (أو *la politique des auteurs* كما هو اسمه الأصلي باللغة الفرنسية). والهدف من سياسة المبدعين هو إسباغ لقب فنانين على المخرجين، بدلاً من التفكير بهم على أنهم

مجرد فنيين technicians. يدرس النقاد الإبداعيون أسلوب ومواضيع أفلام مخرج ما ويسبغون عليه لقب فنان إذا أظهر انسجاماً في الأسلوب والموضوع.

ويدعى المخرجون الذين يظهرون انسجاماً في الأسلوب والموضوع مبدعين. وعلى خلاف ذلك، يدعى المخرجون الذين لا يظهرون انسجاماً في الأسلوب والموضوع "مرتّبو مشاهد" *metteurs-en-scène*، ويصنفون على أنهم فنيون وليسوا فنانين. وحسب قول النقاد الإبداعيين، الفارق بين المبدع ومرتّب المَشاهد هو أن المبدع يستطيع أن يحوّل سيناريو عادياً إلى فيلم عظيم، لكن مرتب المشاهد لا يستطيع أن يصنع سوى فيلم عادي من سيناريو عادي. وقد أوجد النقد الإبداعي التمييز التقييمي بين المبدع ومرتّب المَشاهد لأن المبدع قادر على الحفاظ على انسجام في الأسلوب والموضوع بالعمل ضد قيود أسلوب الإنتاج في هوليوود. ويقول أندرو ساريس Andrew Sarris: "تقيّم نظرية المبدع شخصية المخرج وذلك بالضبط بسبب عوائق التعبير. فالأمر كما لو أن قلة من الأرواح الحرة نجحت في التغلب على الجاذبية الضاغطة التي تمثلها غالبية الأفلام" (**السينما الأمريكية**، ص ٣١). وبكلمات أخرى، المبدع قادر على السمو فوق القيود التي يفرضها عليه نظام الاستوديوهات في هوليوود.

لكن الأكثر أهمية في التمييز بين المبدع ومرتب المشاهد هو السؤال: هل من المشروع التركيز على المخرج على أساس أنه هو المبدع الرئيسي للفيلم؟ إن النقاد الإبداعيين يقرّون أن السينما هي بالطبع نشاط جماعي يشترك فيه عدد كبير من الناس في المراحل المختلفة السابقة للإنتاج وأثناء الإنتاج والتالية للإنتاج. ولكن الناقد الإبداعي يطرح مقولة إن المخرج هو الذي يجري الاختيارات الخاصة بالتأطير ووضعية آلة التصوير وفترة استمرار اللقطة، الخ.، أي هذه الجوانب من ترتيب اللقطة التي تحدد كيف سيكون المظهر البصري لكل شيء على الشاشة. وترتيب اللقطة هو بالضبط ما يركز

النقاد الإبداعيون عليه، لأن هذا ما يجعل الفيلم عملاً فريداً، ما يميز الفيلم عن الفنون الأخرى.

أصل سياسة المبدعين

سيلقي النصف الأول من هذا الفصل نظرة على أصل سياسة المبدعين، التي ركّزت في البداية على الانسجامات الأسلوبية في عمل المخرج وحدها دون أي شيء آخر. لكن نقاداً إبداعيين آخرين وسعوا نطاق سياسة المبدعين وذلك بالنظر إلى انسجام آخر لا يقل أهمية، وهو الانسجام الموضوعي في عمل المخرج، أي اتساق الموضوع وترابطه عبر أعمال المخرج. وتشديد أتباع المدرسة الإبداعية على الانسجام في الأسلوب والموضوع يجد تعبيراً عنه في مقولة إن المبدع يحاول دائماً أن يصنع الفيلم نفسه. والنصف الثاني من هذا الفصل سينظر في الأساليب والمواضيع السائدة في أفلام ألفرد هتشكوك وويم وِندرز وكاثرين بايغلو.

فرانسوا تروفو ودفاتر السينما

برزت سياسة المبدعين من النقد السينمائي في المجلة الفرنسية **دفاتر السينما** في العقد السادس من القرن العشرين. وقد وضع هذه السياسةَ موضعَ التطبيق عددٌ من النقاد الذين أصبحوا صانعي أفلام مشهورين في الموجة الفرنسية الجديدة في العقد السابع من القرن العشرين، بمن فيهم جان لوك غودار وفرانسوا تروفو وجاك ريفيت Jacques Rivette وإريك روميه Eric Rohmer وكلود شابرول Claude Chabrol. وبيان نقاد **دفاتر السينما** هو مقالة تروفو "نزعة معينة في السينما الفرنسية،" في حين أن بيان صانعي أفلام الموجة الجديدة هو فيلم جان لوك غودار **منقطع الأنفاس**. وسوف أنظر إلى كلا البيانين، على التوالي.

في "نزعة معينة في السينما الفرنسية،" ينتقد تروفو النزعة السائدة في السينما الفرنسية خلال العقدين الخامس والسادس من القرن العشرين، التي يدعوها تراث الجودة. هذه السينما مصطنعة ومتخشبة تعكس صورة بورجوازية للذوق السليم والثقافة الرفيعة. وحسب تعريف جينيت فنسندو Ginette Vincendeau، تراث الجودة

... يشير إلى صنف فضفاض في الصناعة، يُشَجَّع بنشاط (من خلال المساعدة المادية والجوائز) على عرض صورة "عالية الجودة" للفيلم الفرنسي: أفلام صُنِّعت بمهارة لها قيم إنتاجية عالية وكثيراً ما تستقى من مصادر أدبية: أعمال درامية نفسية أو أعمال دراما أزياء أو أعمال تجمع بين الصنفين مثل فيلم جان دولانوي Jean Delannoy السيمفونية الرعوية (١٩٤٦) وفيلم كلود أوتان لارا Claude Autant Lara طازجة (١٩٤٣) وفيلم رينيه كلمان Rene Clement مين: الخليعة الساذجة (١٩٥٠) وفيلم جان رينوار Jean Renoir الكانكان الفرنسية (١٩٥٥) وفيلم رينيه كلير Rene Clair المناورات الكبرى (١٩٥٥)، التي عرضت جميعها صورة عن الهوية الفرنسية مرتبطة بالذوق السليم والثقافة الرفيعة.

موسوعة السينما الأوروبية، ص ٤٢٦-٤٢٧

وكان إنجاز هذه القيم يتم عن طريق:

- قيم إنتاجية عالية
- الاعتماد على النجوم
- تقاليد الجنس الفيلمي
- إعطاء قيمة كبيرة للسيناريو

بالنسبة لتروفو، لا يقدم تراث الجودة أكثر بكثير من مجرد ممارسة تصوير سيناريو، أو نقل سيناريو نقلاً آلياً إلى الشاشة. وكما يؤكد تروفو، نجاح هذه الأفلام أو فشلها يعتمد كلياً على جودة سيناريوهاتها. ويركّز هجوم تروفو بصورة رئيسية على كاتبَيْ سيناريو: جان أورنش Jean Aurenche وببير بوست Pierre Bost.

يقول تروفو في مقالته:

أورنش وبوست هما في جوهرهما رجلا أدب، وأنا أوجه اللوم إليهما هنا بسبب احتقارهما للسينما من خلال عدم تقديرها حق قدرها.

"*نزعة معينة في السينما الفرنسية،*" ص ٢٢٩

رجلا الأدب هذان يكتبان أفلام كتاب سيناريو، التي يُعتَبَر فيها أن الفيلم قد اكتمل حين تتم كتابة السيناريو. بالمناسبة، عاد المخرج الفرنسي برتران تافنييه Bertrand Tavenier إلى تراث صنع أفلام الجودة في العقد الثامن من القرن العشرين. فقد وضع نفسه في معارضة الموجة الجديدة، وكان المؤشر الواضح لذلك أنه طلب من أورنش وبوست كتابة سيناريو فيلمه الأول **ساعاتي القديس بولص** (١٩٧٤).

وإعطاء قيمة كبيرة للسيناريو في تراث الجودة حوّل الانتباه عن كلا عملية صنع الفيلم والمخرج. وقد عرّف نقاد **دفاتر السينما** وصانعو أفلام الموجة الجديدة أنفسهم بأنهم ضد الأدب، وضد السيناريو الأدبي، وضد تراث الجودة، وبدلاً من ذلك روّجوا لـــ "السينما" بوصفها سينما. وفي حين أن تراث الجودة تبنى أسلوباً محافظاً في صنع الأفلام، الأسلوب الفني technique الأفضل فيه هو الذي لا يرى، فإن أسلوب أفلام الموجة الفرنسية الجديدة شبيه بالفنون الزخرفية، حيث يجذب الأسلوب الانتباه لنفسه. وفي تراث الجودة أسلوب الفيلم هو وسيلة لتحقيق غاية، وسيلة لنقل محتوى القصة إلى المُشاهد. أما في أفلام الموجة الجديدة فإن الأسلوب يصبح مستقلاً عن القصة. وتبهر

أفلام الموجة الجديدة المُشاهد بالأسلوب وليس بمحتوى القصة. لذلك فإن سياسة المبدعين تجسّد فكرة مارشال مكلوَن[1] بأن "الوسيلة هي الرسالة."

احترم نقاد **دفاتر السينما** أعمال صانعي أفلام هوليوودية، مثل هتشكوك وهوارد هوكس Howard Hawks وأورسون ويلز وفريتز لانغ Frttz Lang وجون فورد John Ford ودوغلاس سيرك وسام فولر Sam Fuller ونيكولاس راي Nicholas Ray، الذين عملوا جميعهم ضد السيناريوهات التي فرضتها الاستوديوهات عليهم. وفي المقتطف التالي، يحاول جاك ريفيت أن يشرح السبب في أن لانغ مبدع في حين أن مينيلي مجرد مرتّب مَشاهد.

> **حين تتكلم عن مينيلي فإن أول شيء تفعله هو أن تتحدث عن السيناريو، لأنه دائماً يُخْضِع موهبته لشيء آخر. في حين أنك حين تتحدث عن فريتز لانغ، فأول شيء هو أن تتكلم عن فريتز لانغ، ثم عن السيناريو.**
>
> كما استشهد به جيم هيلير
>
> ***دفاتر السينما: العقد السابع من القرن العشرين*، ص ٣**

والمبدع في نظام الاستوديوهات في هوليوود هو المخرج الذي يسمو فوق السيناريو الذي يفرضه الاستوديو عليه بفرض أسلوبه ورؤياه الخاصين به. وفيلم المبدع ينطوي على صنع للفيلم ذاتي وشخصي، بدلاً من النقل الآلي

---

(١) Marshall McLuhan (١٩١١ - ١٩٨٠) فيلسوف وعالم ومربٍّ كندي، وأستاذ في الأدب الإنجليزي وناقد أدبي ومنظّر في مجال الاتصالات، وهو الذي وضع عبارة "الوسيلة هي الرسالة،" بمعنى أن شكل الوسيلة يصبح جزءاً لا يتجزأ من الرسالة، وبذلك أوجد علاقة حيوية متبادلة تؤثر الوسيلة فيها على الطريقة التي ينظر بها إلى الرسالة.

للسيناريو إلى فيلم. والسيناريو هو مجرد ذريعة للقيام بصنع فيلم، وفيلم المبدع هو مسألة ممارسات صنع الأفلام التي ينطوي عليها تصوير سيناريو وليس هو السيناريو بحد ذاته. ولكن كيف يمكن لمخرج هوليوودي أن يفرض رؤياه الخاصة على فيلم استوديو؟ بصورة رئيسية من خلال تطويعه لترتيب المشهد، أو بعبارة أدق ترتيب اللقطة (كما أشرتُ في الفصل الأول وفي بداية هذا الفصل، معظم النقاد لا يميزون بين ترتيب المشهد وترتيب اللقطة). وفي الاستشهاد التالي، نرى جون كوغي John Caughie الذي يربط سياسة المبدعين مع ما يسميه ترتيب المشهد (رغم أن من الواضح من الاستشهاد أنه يعني ترتيب اللقطة):

> **ترتيب المشهد هو ما يستخدمه المبدع لتحويل المادة المعطاة إليه، إذن فترتيب المشهد – في تنظيم المشهد، في حركة آلة التصوير، في موضع آلة التصوير، في التحرك من لقطة إلى أخرى – هو ما يتيح للمبدع أن يعبر عن فرديته في الفيلم.**

نظريات الإبداع، ص ٣

وقد وصف فكتور بركنز Victor Perkins (وهو عضو في مجموعة مجلة **الفيلم** – انظر الجزء التالي) دور المخرج بالتفصيل (**الفيلم بصفته فيلماً**، الفصل الخامس). فهو يقول في كتابه:

> **أهم دوائر سيطرة المخرج هي في ما يحدث داخل الصورة. وتمكنه سيطرته على الحدث بالتفصيل وعلى الترتيب والتشديد لأن ينتج معالجة شخصية للوضع الوارد في السيناريو. وفي بعض الأحيان تكون المعالجة شخصية بحيث تشكّل قَلْباً للمواقف الموجودة في السيناريو.**

الفيلم بصفته فيلماً، ص ٧٤

يضيف بركنز أن المخرج (أو المخرجة) لا يحتاج لإفساد السيناريو كي يعبر عن نفسه تعبيراً شخصياً، بل يمكنه تكثيف جزء من السيناريو لخلق المعنى:

على المخرج أن يبدأ بما هو معروف أو ضروري أومرجح أو على الأقل محتمل. من هذه القاعدة يمكنه الانطلاق إلى ترتيب العلاقة بين الحدث والصورة والديكور، كي يولِّد معنى من خلال النمط.

الفيلم بصفته فيلماً، *ص ٩٤*

وتوليد "معنى من خلال النمط" هو طريقة أخرى لقول "شكل ذي مغزى" (وهو مصطلح جاء بحثه في مقدمة هذا الكتاب).

| وختاماً يشدد بركنز على أن سيطرة المخرج على الحدث وعلى حركات الممثلين هي التي تحدد جزئياً الأسلوب الشخصي: "المخرج يحدد مؤثراته **ضمن** الحدث" (**الفيلم بصفته فيلماً**، ص ٩٥) التي يمكن أن تكون مؤثرة ومميِّزة طالما أن المخرج لا يفرض معنى على الحدث أو يحاول الوصول إلى أبعد من حدود هذا الحدث.

نظرة ثاقبة

تطلق تسمية ترتيب اللقطة على كل شيء يتم التعبير عنه على الشاشة. ويقوم المبدع (أو المبدعة) بتطوير رؤياه عن طريق ترسيخ أسلوب متناغم في ترتيب اللقطة، أسلوب يعمل عادة بعكس متطلبات السيناريو.

بالنسبة لصانعي أفلام الموجة الفرنسية الجديدة ، لا يقوم السيناريو سوى بمهمة ذريعة للتصوير. وبالتأكيد، بالنسبة للنقاد الإبداعيين، لم يكن هناك من

سبب لحديث عن سيناريو الفيلم على الإطلاق، لأن فيلم المبدع هو فيلم لا يمثل قصة موضوعة مسبقاً، بل هو فيلم يمثل الأحداث التلقائية التي تحصل أمام آلة التصوير.

ويمكن رؤية الموجة الفرنسية الجديدة على أنها ممارسة في صنع الأفلام ترفض هيمنة المنتجين في سينما هوليوود الكلاسيكية (حيث يلعب المنتج دور المدير المركزي المتحكم بعمل الفنيين) مفضلة عليه الصيغة القديمة للإنتاج التي تنحاز إلى المخرج. ونتيجة لذلك، دعم مخرجو الموجة الجديدة فكرة تصوير قصص غير هامة دعماً قوياً، إذ تتيح تلك القصص للمخرج (أو المخرجة) فرض رؤياه الجمالية الخاصة على مادة الفيلم. وهذا أحد أسباب اختيار تروفو تصوير رواية آنري بيير روش Henry Pierre Roche **جول وجيم** في عام ١٩٦١.

مجلة الفيلم

قبل الانتقال إلى صانعي أفلام الموجة الجديدة سأذكر ذكراً عابراً كيف تناول البريطانيون والأمريكيون الشماليون سياسة المبدعين. لقد تبنى النقاد السينمائيون البريطانيون أيان كاميرون Ian Cameron ومارك شيفاس Mark Shivas وبول ميرزبرغ Paul Mayersberg وفكتور بركنز سياسة المبدعين في مجلة **الفيلم**، التي نُشِر أول عدد منها عام ١٩٦٢. وقد بحث نقاد المجلة، مثلهم في ذلك مثل نقاد **دفاتر السينما**، عن "مبدعين" ضمن نظام الاستوديوهات في هوليوود. كما أن نقاد مجلة **الفيلم** أيضاً عرّفوا "المبدع" على أساس التعبير الذاتي، كما هو واضح في الانسجام الأسلوبي والموضوعي عبر أعمال المخرج. لكن نقاد مجلة **الفيلم** كانوا أكثر مرونة من نظرائهم في **دفاتر السينما**. فنقاد **دفاتر السينما** اكتسبوا سمعة غير مستحبة بأنهم يفضلون أسوأ أفلام أحد "المبدعين" على أفضل أفلام "مرتّب المَشاهد." على سبيل المثال، نظر نقاد **دفاتر السينما** إلى نيكولاس راي على

أنه ذروة المبدعين. لهذا السبب احتفوا في عام ١٩٦١ بفيلم **فتاة الحفلات** على أنه تحفة فنية، وأفضل أعمال راي حتى ذلك التاريخ (مفضلينه على أفلامه الأخرى مثل **يعيشون في الليل** الموزع عام ١٩٤٩ و**ثائر بلا قضية** الموزع على عام ١٩٥٥). لكن بصورة عامة يُنْظَر إلى **فتاة الحفلات** على أنه عمل روتيني ومبتذل، وحتى راي نفسه قال عنه إنه "عمل كسب عيش."

وبالمقارنة مع أحكام **دفاتر السينما**، فإن نقاد مجلة **الفيلم** أكثر اعتدالاً. فقد أدركوا أنه حتى "المبدعين" يمكن أن يصنعوا أفلاماً سيئة وأن مرتبي المشاهد يستطيعون صنع فيلم جيد على الأقل بين الحين والآخر. وأفضل مثال على الحالة الثانية هو مايكل كيرتز Michael Curtiz، الذي يعتبر النقاد الإبداعيون أنه أخرج فيلماً واحداً فقط ذا قيمة دائمة في تاريخ السينما: **كازابلانكا** (١٩٤٣).

وبالنسبة لصيغة من النقد تقييمية معلنة مثل سياسة المبدعين، من المحتم أن يختلف نقاد **دفاتر السينما** ومجلة **الفيلم** حول المخرجين الذين يحددون أنهم "مبدعون." على سبيل المثال، في حين تصنف **الدفاتر** مينيلي على أنه مرتّب مَشاهد (كما رأينا أعلاه في الاقتباس من ريفيت)، فإن مجلة **الفيلم** عرّفته على أنه مبدع لا جدل حوله وبحثته في ثلاثة أعداد من المجلة، منها العدد الأول الذي تألف من لقاء مع مينيلي ومقالة كتبها شيفا بعنوان "طريقة مينيلي." وفي هذه المقالة، يطرح شيفا حجة أن الانسجام في أسلوب أفلام مينيلي كاف لتصنيفه كمبدع، باعتبار أن هذا الأسلوب يسمو فوق سيناريو الفيلم، وهذه إحدى الخصائص المستخدمة في تعريف المبدع. ويستخدم شيفا في مقولته عن أفضلية الأسلوب على السيناريو فيلمين من أفلام مينيلي، هما **الفتاة الممانعة للظهور في المجتمع** و**فرسان الرؤيا الأربعة**:

طريقة مينيلي في تناول مسرحية وليام دوغلاس هيوم William Douglas Home <u>الفتاة الممانعة للظهور في المجتمع</u> المملة إلى حد

ما هي التركيز على زيف "الموسم" وحماقته اللامحدودة وذلك بالإصرار على أن الكبار يتصرفون كأطفال والأطفال ككبار، داعماً الحوار الذي يخلو من الظرف والذكاء في معالجته البصرية بصورة رئيسية ... ونتيجة لأسلوب مينيلي البصري، تصبح قصة عادية قصة راقية بقدر ما أن فيلم قصة فيلادلفيا ظريف في حواره.

وفي فرسان الرؤيا الأربعة، عهد إلى مينيلي مرة أخرى بعمل رديء، وقديم أيضاً، لا يمكن إلا لشخص بدائي مثل كينغ فيدور (صراع تحت الشمس) أن يجعله مقبولاً ... وليس الفرسان الأربعة، إلا من وجهة نظر الديكور، مليئاً بالورود من أوله إلى آخره، لكنه في أفضل لحظاته يسمو فوق قصته عن طريق التألق في ترتيب مشاهده.

*"طريقة مينيلي،" مجلة **الفيلم**، ١، ١٩٦٢* ص ١٨

بالنسبة إلى شيفا، مينيلي مبدع لأن فيلميه يتخطيان السيناريوهين العاديين اللذين عهد إليه الاستوديو بهما. وبالمقارنة فإن مرتّباً للمشاهد كان بكل بساطة سيصنع فيلمين عاديين من هذين السيناريوهين العاديين.

أندرو ساريس

خلال العقد السابع من القرن العشرين، أدخل أندرو ساريس سياسة المبدعين في النقد السينمائي في أمريكا الشمالية من خلال مقالته: "ملاحظات حول نظرية المبدع في ١٩٦٢" في مجلة **ثقافة الأفلام** (العدد ٢٧، شتاء ١٩٦٢-١٩٦٣). وقد ترجم ساريس مصطلح la politique des auteures (سياسة المبدعين) بمصطلح "نظرية المبدع،" مانحاً إياها المكانة التي تصاحب كلمة "نظرية." وعلاوة على ذلك طرح مقولة إن نظرية المبدع هي أساساً تاريخ للسينما الأمريكية، باعتبار أنها تطوّر وعياً لما أنجزه المخرجون في الماضي كل بمفرده. وهذا يتباين مع الممارسة المتبعة في

هوليوود حيث، بناء على موقف المسؤولين التنفيذيين في الاستوديوهات، لا تتعدى جودة المخرج جودة آخر فيلم صنعه. وتاريخ السينما الذي يكتبه ناقد إبداعي يحتاج حسب قول ساريس لأن يكون تقييماً، كي لا يصبح مجرد هواية مثل جمع الطوابع أو تسجيل أرقام محركات القطارات. ومقاييس التقييم هي نفسها بالنسبة لساريس كما هي لغيره من النقاد الإبداعيين: الانسجام في الأسلوب (الكيفية) والموضوع (المادة) عبر أفلام المخرج: "المغزى الكامل للأسلوب ذي المعنى هو أنه يوحد الكيفية والمادة في بيان شخصي" (**السينما الأمريكية**، ص ٣٦).

نشر ساريس تاريخاً تقييماً للمبدعين الأمريكيين في عام ١٩٦٨ وكان ذلك كتابه الشامل **السينما الأمريكية: المخرجون والاتجاهات، ١٩٢٩ – ١٩٦٨**، الذي أصبح إنجيلاً للنقاد الإبداعيين. ومن أجل كتابة ذلك الكتاب، شاهد ساريس أكثر من ستة آلاف فيلم لمائتي مخرج. وبدون أشرطة فيديو وأقراص مدمجة والكثير من قنوات الأفلام، لم تكن تلك بالمهمة التي يستخف بها. فالناقد الإبداعي لا يستطيع تقييم مخرج ما ووصفه بالجيد أو الرديء، بالقوي أو الضعيف، إلا بعد مشاهدة جميع أفلام ذلك المخرج. وبعبارة أخرى لا يجب، حسب ما يراه ساريس، أن يبنى التمييز بين المخرجين الأقوياء والضعفاء على مجرد الثقة. فلا بد من البرهان عليه من خلال المشاهدة والتحليل المنهجيين لأفلام المخرج. وبرغم هذا التشديد على مشاهدة كمية كبيرة من الأفلام، يبقى الناقد الإبداعي مهتماً بالتفاصيل الخاصة بكل فيلم، أي بما يجعله فريداً.

يقول أندرو ساريس عن أحد مواضيع نيكولاس راي: "من المؤكد أن لدى راي موضوع، هو في غاية الأهمية، وهو بالتحديد أن كل علاقة تنشئ قانونها الأخلاقي الخاص بها، وأنه لا يوجد شيء يدعى الأخلاق المجردة. وهذا كله أوضح في فيلم **ثائر بلا قضية** حين استرخى جيمس

دين ورفاقه المراهقون في مقاعدهم في مرصد الكواكب وتقبلوا تقبّلاً سلبياً فرضية أن الكون نفسه ينجرف بدون أي إطار مرجعي" (١٩٩٦، ص ١٠٧ – ١٠٨).

منقطع الأنفاس

استعرضنا حتى الآن عمل نقاد **دفاتر السينما** وصانعي أفلام الموجة الجديدة في محاولة لشرح دوافعهم في تفضيل المخرج بصفته مبدعاً. ثم رأينا كيف دخلت فكرة المخرج بصفته مبدعاً النقد في إنجلترا وأمريكا الشمالية. وسنلتفت الآن إلى فيلم غودار **منقطع الأنفاس** لنشاهد جماليات الموجة الفرنسية الجديدة في التطبيق.

إن الموجة الفرنسية الجديدة هي إحدى الحركات الرئيسية في سينما الفن الأوروبية. ويعرّف فانساندو Vincendeau (**موسوعة السينما الأوروبية**، ص xiv) سينما الفن الأوروبية بأنها تشترك في الصفات الجمالية التالية:

- إيقاع في المونتاج والسرد أبطأ من إيقاع سينما هوليوود.
- "صوت" قوي للمبدع.
- استثمار في الواقعية وفي اللبَس.
- الرغبة في إثارة التفكير وأحياناً في صدم المُشاهد.
- ميل إلى النهاية التعيسة.

في **منقطع الأنفاس** (١٩٦٠) نرى غودار يخلق معظم هذه الصفات الجمالية باستخدام أساليب الإنتاج التالية، التي كانت جميعها مبتكرة حين صنع غودار فيلمه:

- التصوير في موقع الحدث (بدلاً من الاستوديو كما هو الحال في تراث الجودة).

| آلة تصوير محمولة باليد (اختراع آلات التصوير الخفيفة الوزن جعل هذا ممكناً).

| إضاءة طبيعية (بدلاً من إضاءة الاستوديو المصطنعة).

| تمثيل بلا تكلف.

| هدم قواعد المونتاج الكلاسيكي.

جميع هذه الأساليب – التي لا يوجد من بينها أي شيء في تراث الجودة – تحوّل الأفلام إلى أداء تلقائي ومرتجل، بدلاً من أن تكون مجرد نقل للسيناريو الموجود قبل بدء عملية صنع الفيلم.

يبدأ **منقطع الأنفاس** بسرقة ميشيل بواكار Michel Poiccard (جان بول بلموندو Jean-Paul Belmondo) لسيارة كي يتوجه بها إلى باريس. ولكن يطارده شرطيان على دراجتين ناريتين. وهو يخرج عن الطريق، لكن أحد الشرطيين يتبعه. يطلق ميشيل النار على الشرطي ويهرب. وما يجعل هذا الجزء من الفيلم غير عادي ومبتكر هو طريقة تصويره.

سأقوم بوصف اللقطات بدءاً بمطاردة الشرطيين لميشيل إلى اللحظة التي يطلق ميشيل النار فيها على أحد هذين الشرطيين. ثم سأبحث أساليب الإنتاج المستخدمة في هذه السلسلة من اللقطات:

١ آلة التصوير موجودة داخل سيارة ميشيل. يتجاوز شاحنة مكشوفة ويراه الشرطيان.

٢ تُظْهِر آلة التصوير الموجودة خارج السيارة ميشيل وهو يتجاوز الشاحنة. تَظْهَر السيارة وهي تنتقل من يمين الشاشة إلى يسارها.

٣ تستدير آلة التصوير داخل السيارة بسرعة من الزجاج الأمامي للسيارة إلى الزجاج الخلفي، حيث يمكن رؤية الشرطيين يطاردان ميشيل.

٤ قطع إلى لقطة مختلفة للشرطيين وهما يطاردان ميشيل. ثم تستدير آلة التصوير إلى داخل السيارة (أي أنها تعكس الدوران الذي نقلها إلى اللقطة ٣).

٥ آلة التصوير الموجودة خارج السيارة تظهرها تتحرك من يسار الشاشة إلى يمينها.

٦ لقطة للشرطيين على دراجتيهما الناريتين. ويظهران وهما يتحركان من يمين الشاشة إلى يسارها.

٧ يخرج ميشيل عن الطريق. وهو ينظر إلى خارج الشاشة من الطرف الأيسر ويرى ...

٨ إحدى الدراجتين الناريتين مسرعة.

٩ يفتح ميشيل غطاء مقدمة السيارة ليحاول تشغيلها من جديد. ينظر إلى خارج الشاشة من جهة اليسار ويرى ...

١٠ الدراجة النارية الثانية مسرعة.

١١ قطع يعود بنا إلى ميشيل وهو يحاول إصلاح سلك التشغيل الذي سيجعل السيارة تدور من جديد. يرفع ميشيل بصره ويرى ...

١٢ راكب الدراجة النارية الثانية يتجه نحوه.

١٣ لقطة لميشيل وهو يتناول شيئاً من السيارة.

١٤ لقطة مقربة جانبية لرأس ميشيل وهو يواجه يمين الشاشة. يقول: "قف، وإلا قتلتك."

١٥ لقطة مقربة ليد ميشيل ممسكة مسدساً.

١٦ لقطة مقربة للمسدس حين يصبح ميشيل مستعداً لإطلاق النار.

١٧ يحدث القطع إلى اللقطة ١٧ أثناء سماع صوت طلقة النار. تتألف اللقطة ١٧ من الشرطي وهو يسقط على الأرض.

١٨ في هذه اللقطة يظهر ميشيل وهو يجري عبر حقول مكشوفة.

لا يستطيع هذا الوصف نقل الطبيعة المحمومة التي تتصف بها هذه السلسلة من اللقطات. فاللقطات السبع عشرة الأولى لا تستغرق أكثر من ٤٤ ثانية، ما يجعل متوسط الانتقال من لقطة إلى أخرى ٢,٦ ثانية. (وتستغرق اللقطة الأخيرة ١٤ ثانية.) وجميع أساليب الإنتاج المبتكرة التي ورد وصفها أعلاه تظهر في هذه السلسلة من اللقطات. فالمشهد مصور في موقع طبيعي، وهو الطريق العام. كما أن باقي الفيلم أيضاً مصور في المواقع الخارجية، وبشكل خاص في شوارع باريس. وآلة التصوير سريعة الحركة ومهتزة. والدوران في اللقطتين ٣ و٤ سريع جداً، ما يولّد صوراً ضبابية. والإضاءة طبيعية. في اللقطة ٧، تسطع الشمس على العدسة مباشرة، ما يسبب عيباً عابراً. وبلموندو شهير بأسلوبه غير المتكلف في التمثيل في هذا الفيلم (وكثيراً ما يقلده الآخرون). فهو يبدو وكأنه يرتجل معظم الوقت. وأخيراً، فهذه السلسلة من اللقطات تهدم قواعد مونتاج التتابع. فالقطع من اللقطة ٣ إلى اللقطة ٤ أقل من ٣٠ درجة، ولذلك فهو يشكل قطعاً قافزاً. وفي اللقطة ٥ تتحرك سيارة ميشيل من يسار الشاشة إلى يمينها، لكن في اللقطة التالية يبدو الشرطيان وهما يسيران في الاتجاه المعاكس، من يمين الشاشة إلى يسارها. فالمصور انتقل إلى الطرف الآخر من الطريق بعد تصوير السيارة كي يصور الدراجتين الناريتين. ومثل هذا التغيير في الانتباه يسبب تشوشاً في المساحة التي تغطيها الشاشة. وعلى نحو مماثل، حين يوقف ميشيل السيارة، فهو ينظر إلى اليسار ويشاهد الشرطيين يمران. لكن بعد أن يمسك بالمسدس، فإنه ينظر إلى الشرطي من الطرف الأيمن، وليس من يسار الشاشة كما كنا سنتوقع. وأخيراً فالقطع من ١٥ إلى ١٦، من لقطة يد ميشيل إلى لقطة المسدس، تشكل قفزة أخرى، لأن الفارق بين اللقطتين قليل جداً.

واستخدام آلة تصوير مهتزة محمولة باليد، ومعه استخدام التصوير في موقع الحدث والإضاءة الطبيعية واللقطات القافزة والمونتاج غير المتتابع، لا يهدف إلى تصوير الحدث تصويراً واضحاً، بل يعرض بدلاً من ذلك رؤية مشظّاة وجزئية للمشهد. هذه الأساليب "المنقوصة" تمثّل حضور المبدع وتؤدي وظيفة علامات واضحة على الطريقة التي يكتب فيها رؤياه الفردية في الفيلم.

التأثير الذي تحدثه هذه الأساليب الإنتاجية هو تأثير التلقائية والارتجال. لكن ما يثير اهتمامي في استعمال هذه الأساليب هو أنها تعطي الفيلم طابعاً وثائقياً. فالاستدارات الضبابية والحركات المهتزة لآلة التصوير والمونتاج المبتور تشهد على الصعوبة التي يواجهها المصور في تصوير الظروف التي وجد نفسه فيها وعلى تفاعله الجسدي مع الحدث.

ومن الضروري الإشارة إلى أن الاختيارات الأسلوبية التي اختارها مخرجو الموجة الفرنسية الجديدة لم تحددها الاعتبارات الجمالية وحدها، ولكن أيضاً العوامل الاقتصادية. فالموجة الفرنسية الجديدة هي طريقة منخفضة الميزانية في صنع الأفلام. والتصوير في مواقع الحدث مع استعمال الإضاءة الطبيعية يقلل تكاليف الإنتاج، مثلما يتكفل التشديد على التلقائية بالتكاليف السابقة للإنتاج ككتابة السيناريو ومع ذلك، كان مخرجو الموجة الفرنسية الجديدة أبعد مما يمكن عن الاكتئاب بسبب الافتقار إلى المال، إذ أنهم ربطوا بين تكاليف الإنتاج المنخفضة والحرية الفنية. فقد وجدوا علاقة عكسية بين حجم الميزانية والحرية الفنية: كلما ارتفعت الميزانية، انخفضت الحرية الفنية. بل إنهم رأوا الإخفاق الاقتصادي في صندوق التذاكر علامة على الاستقلال الفني.

وقد غذّت هذه الاعتبارات الاقتصادية الأحكام التي أطلقها مخرجو الموجة الجديدة بصفتهم نقاداً إبداعيين. فحين تقييم أفلام المخرجين

الأمريكيين، عرّف النقاد الإبداعيون المبدع بأنه مخرج يرتقي فوق قيم الإنتاج العالية التي تدعمها استوديوهات هوليوود. وبعبارة أخرى، ينجح المخرج بطبع شخصيته على الفيلم العالي الميزانية، بينما يغرق مرتب المَشاهد في مستنقع قيم الإنتاج العالية ويصبح مجرد فنيّ مغمور.

نتيجة لذلك، فإن فيلم المبدع الهوليوودي هو فيلم يحتوي على توتر بين مطالب نظام الاستوديوهات من جهة وتعبير المخرج عن نفسه من جهة أخرى. ويشرح جون كوغي ذلك بقوله:

> **... يمكن للصراع بين الرغبة في التعبير عن الذات وضغوط المؤسسة أن يُنْتِج توتراً في أفلام السينما التجارية ... ما يشجع نقاد المدرسة الإبداعية تثبيت سينما هوليوود في مكانة تعلو على كل شيء آخر، إذ يعثرون فيها على مجموعة نفيسة من الشخصيات المدفونة، ويفضحون أثناء قيامهم بذلك النقد الرسمي. وقد أعطيت الشخصية الفريدة، والفردية المندفعة، والافتتان المستمر، والأصالة قوة تقييمية فوق الصقل في الأسلوب والجدّية الاجتماعية.**
>
> **كانت مهمة الناقد أن يكتشف المخرج ضمن الإطار المعطى، أن يعثر على آثار للشخصية المغمورة، أن يجد طرقاً حوّل المبدع المادة بها بحيث أن الموضوع الصريح للفيلم لم يعد ما يدور الفيلم حوله حقاً...**
>
> ***نظريات الإبداع***[1]، ص ١١ – ١٢.

كنقطة أخيرة، نحتاج إلى النظر في النقد الضمني الخاص بسياسة المبدعين الذي يشير كوغي إليه في الاستشهاد الأول أعلاه، حين يكتب أن

---

(١) الكلمة المستخدمة هنا هي الكلمة الإنجليزية authorship وهي نظيرة الكلمة الفرنسية *auteurism* التي اخترت أن أترجمها هنا بكلمة "الإبداع." (المترجم)

"الشخصية الفريدة، والفردية المندفعة، والافتتان المستمر، والأصالة أعطيت قوة تقييمية فوق الصقل في الأسلوب **والجدّية الاجتماعية**" (التشديد على عبارة "الجدية الاجتماعية" مضاف من قِبلي). فقد وُجِّه نقد إلى النقاد الإبداعيين وكذلك إلى مخرجي الموجة الجديدة بسبب افتقارهم إلى الالتزام الاجتماعي. لكن سياسة المبدعين تقدم دفاعاً ضد الممارسات المتعارف عليها في صناعة الأفلام وتفضل عليها سينما بديلة، سينما أكثر تعبيراً وذات صبغة شخصية أقوى. وفي حين أن الموجة الجديدة معنية بشكل رئيسي بالحياة الشخصية للطبقة المتوسطة الفرنسية الشابة، فإنها تمارس هذا الأسلوب البديل في صناعة الأفلام.

من منتصف العقد السابع من القرن العشرين اكتسبت الأفلام التي صنعها غودار طابعاً سياسياً، وذلك من حيث أسلوبه المبتكر والمقلق، ومن حيث الموضوع والمحتوى. أصبح أسلوبه سياسياً من خلال توجيه صدمات للمشاهدين تخرجهم من الارتياح والاسترخاء اللذين يرافقان مشاهدتهم للفيلم، وذلك بتشتيت انتباههم باستمرار وجعلهم يلتفتون إلى الأسلوب وبذلك إبعادهم عن محتوى الفيلم. بكلمات أخرى، يجعل الأسلوبُ المقلقُ المشاهدين واعين لعملية صنع الفيلم، بدلاً من محاولة إخفائها. كما أنه غيّر محتوى أفلامه بإدخال مواضيع سياسية (نشاط جماعة ماركسية من الطلاب في **الصينية**، إضراب في **كل شيء على ما يرام**). وبعبارة أخرى صنع غودار أفلاماً عن السياسة وكذلك صنعها صنعاً سياسياً. وتشمل هذه الأفلام **الصينية** و**عطلة نهاية الأسبوع** و**المنقذ المرح**، المصنوعة بين عامي ١٩٦٧ و١٩٦٨، وأفلام مصنوعة تحت راية مجموعة دزيغا فرتوف Dziga Vertov (المؤلفة بصورة رئيسية من غودار وجان بيير غوران Jean Pierre Gorin) بين ١٩٦٩ و١٩٧٢، تشمل **برافدا** و**الريح الشرقية** و**كل شيء على ما يرام**.

في عام ١٩٧٣، حُلَّت مجموعة دزيغا فرتوف وشكل غودار مع آن ماري ميفيل Anne-Marie Mieville فريقاً قام بصنع سلسلة من مشاريع الفيديو للتلفزيون. وقد أعاد غودار التفكير بموقفه السياسي، وقاده هذا إلى السعي وراء مواضيع جديدة في أعماله، شملت العلاقات العائلية والشخصية، ما عكس ظهور الحركة النسائية في فرنسا.

في أوائل العقد التاسع من القرن الماضي عاد غودار إلى صنع أفلام أقل هامشية، بما فيها **الهوى** في ١٩٨٢. لكن هذه الفترة التجارية توقفت فجأة عام ١٩٨٧ حين صنع نسخة سينمائية من مسرحية **الملك لير** مع نورمان ميلر Norman Mailer وابنته. وقد غادر كلاهما مكان التصوير قبل أن ينتهي الفيلم، ما جعل غودار يبدأ من جديد.

يشير عدد من نقاد السينما (منهم ديفيد برودوِل David Brodwell) إلى أن المُشاهد لا يستطيع قراءة علاقات بين الشخصيات أو مغزى في الموضوع من أفلام غودار السياسية وأن الفيلم منها لا يبدو مترابطاً في مجمله على الإطلاق. ويبدو وكأن كل مشهد ينتهي بانحراف مفاجئ. وكان جزء من سبب اختيار غودار لأن يصبح صانع أفلام سياسية هو التقليل من شأن الفكرة الرومانسية التي تصور مخرج الأفلام بصورة المبدع الذي يصنع أفلاماً ذات وحدة في الأسلوب والموضوع. وهذا هو السبب في أنه صنع أكثر أفلامه السياسية راديكاليةَ تحت لواء مجموعة دزيغا فرتوف غير الشخصي، وليس تحت اسمه الخاص.

الأسلوب والمواضيع في أفلام ألفرد هتشكوك

ألفرد هتشكوك هو مبدع بلا نزاع بالنسبة لجميع النقاد الإبداعيين المذكورين أعلاه: نقاد **دفاتر السينما** ومجلة **الفيلم** وأندرو ساريس. وسأجري مراجعة سريعة للطرق التي تبحث فيها هذه المدارس الثلاث هتشكوك قبل

إدراج العناصر الأسلوبية والموضوعية التي توحّد أفلامه. وقد نشرت **الدفاتر** عدداً خاصاً عن هتشكوك في ١٩٥٤ (العدد ٣٩)، يحتوي على مقابلتين معه، أجرى إحداهما أندريه بازان والثانية شابرول. وفي عام ١٩٥٧ نشر روميه وشابرول أول دراسة عن هتشكوك تشكّل كتاباً كاملاً وأسمياه ببساطة **هتشكوك** وتُرجم إلى الإنجليزية تحت عنوان **هتشكوك: أول أربعة وأربعين فيلماً**. وقدّم روميه وشابرول تحليلاً للمواضيع والأسلوب في أفلام هتشكوك. وقد استخرجا الموضوعات التالية:

- تأثير الكاثوليكية
- موضوع الاشتراك في الذنب
- الخوف من الشاذين جنسياً وكره النساء

ومن حيث الشكل والأسلوب، لاحظا عند نهاية الكتاب أن:

> **هتشكوك واحد من أعظم مخترعي الشكل في تاريخ السينما بأكمله. وربما لا يوجد من يمكن مقارنته به حين الحديث عن الشكل سوى مورناو Murnau وايزنشتاين. ولن يضيع جهدنا هباء إذا كنا قد تمكنا أن نوضح كيف أن كوناً أخلاقياً كاملاً طُوِّر على أساس الشكل في أفلامه من خلال صرامة هذا الشكل. في أعمال هتشكوك، لا يزيّن الشكلُ المحتوى، بل يخلقه.**

هتشكوك: أول أربعة وأربعين فيلماً، ص ١٥٢.

وبعد كتاب روميه وشابرول أصدر جان دوشيه Jean Douchet، وهو ناقد آخر من نقاد **دفاتر السينما**، كتاباً بعنوان **ألفرد هتشكوك**، نشره عام ١٩٦٧. ويحدد دوشيه ثلاثة عوالم تدور في أفلام هتشكوك:

- العالم العادي (عالم الحوادث اليومية).
- عالم الرغبة الذاتية.
- العالم الفكري.

على سبيل المثال، يبدأ فيلم **سايكو** (١٩٦٠) في العالم العادي. تدور آلة التصوير حول خط الأفق في فينيكس بولاية أريزونا وتُعطى لنا معلومات عادية: اسم المدينة والتاريخ والوقت. ونرى ونسمع أموراً تتعلق بالحياة العادية لسام وماريون ونرى الوظيفة المكتبية العادية التي تشغلها ماريون. بعدها ينتقل الفيلم إلى عالم الرغبة الذاتية، وهو في هذه الحالة عالم ماريون وهي تسرق مبلغ الأربعين ألف دولار لتحقق حلم حبها لسام. لكن بعد قتل ماريون، ينتقل الفيلم إلى العالم الفكري إذ تحاول عدة شخصيات التوصل إلى ما حدث لها (أي لماريون).

وكان دوشيه أحد أوائل النقاد الذين يلفتون الانتباه إلى التشابه (الذي أصبح الآن معروفاً) بين جِف Jeff (جيمس ستيوارت James Stewart) في **النافذة الخلفية** (١٩٥٤) ومُشاهد الفيلم. فجف مصوّر مضطر للجلوس على كرسي عجلات بعد أن كسرت ساقه. وهو يمضي يومه في التجسس على جيرانه عبر الباحة. وبالنسبة لدوشيه، جف هو نسخة من مُشاهد الفيلم، إذ أن المُشاهد مضطر للجلوس على مقعد ومراقبة المشهد من بُعد. في **النافذة الخلفية**، تمثّل نوافذ الشقق عبر الباحة شاشة السينما.

نُشر أشهر كتاب عن هتشكوك عام ١٩٦٧، وهو كتاب فرانسوا تروفو **هتشكوك**، الذي استند إلى أكثر من خمسين ساعة من اللقاءات التي يتحدث فيها تروفو وهتشكوك عن أفلام الأخير وفق ترتيب زمني، ويغطيان مواضيع مثل نشأة كل فيلم، وإعداد السيناريوهات، ومشكلات الإخراج، وتقييم هتشكوك لكل فيلم.

كما أن نقاد مجلة **الفيلم** قابلوا هتشكوك وكتبوا عدة مقالات عن آلية التشويق والإثارة في أفلامه. ونشر روبين وود Robin Wood وهو من كتاب المجلة المنتظمين كتاباً عن هتشكوك سماه ببساطة **أفلام هتشكوك** (١٩٦٥) (جرت مراجعته وتحديثه عدة مرات)، وهو يعادل كتاب تروفو في الشهرة تقريباً. يقول وود إن علينا أن ننظر إلى هتشكوك بجدية بسبب الوحدة

الموضوعية والشكلية في أعماله، ولأن أعماله تتمتع بعمق موضوعي مماثل لمسرحيات شكسبير.

وختاماً، فإن ساريس يعرّف مكانة هتشكوك في **السينما الأمريكية** بأنه أحد المخرجين النخبة، وهذا يأتي ضمن أعلى فئات في تاريخه التقييمي وأرفعها مكانة. فالمخرجون النخبة حسب قول ساريس:

> **هم المخرجون الذين سموا فوق مشكلاتهم الفنية برؤية شخصية للعالم. ومجرد ذكر اسم أحدهم هو استدعاء لعالم قائم بذاته يتمتع بقوانينه ومَشاهده الخاصة.**

السينما الأمريكية، *ص ٣٩.*

وحدة الأسلوب في أفلام هتشكوك

١ - التركيز على المونتاج والمونتاج التركيبي

في بداية مسار هتشكوك الفني، كان متأثراً بالمدرسة التعبيرية الألمانية وبنظريات المونتاج التركيبي السوفييتية. وأول فيلمين أكملهما كمخرج – وهما **حديقة الملذات** (١٩٢٦) و**عقاب الجبل** (١٩٢٦) صُنعا في استوديو ألماني. والأمثلة على اعتماد هتشكوك على المونتاج كثيرة، ولكن لا يحتاج المرء أكثر من إلقاء نظرة فاحصة على نهاية فيلم **سيء السمعة**، الذي سبق لنا تحليله عند نهاية الفصل الأول. واعتماد هتشكوك على المونتاج يتضح أيضاً في مشهد الحمام الشهير في فيلم **سايكو**، الذي تظهر فيه ٣٤ لقطة على الشاشة خلال ٢٥ ثانية. وقد قام بركنز، الناقد السينمائي في مجلة **الفيلم** بتحليل هذا المشهد في كتاب **الفيلم بصفته فيلماً**.

٢ - العدد الكبير من لقطات وجهة النظر

يميل هتشكوك لاستعمال لقطات تمثّل نظرة الشخصية. ومن الشائع أن تكون خمس وعشرون بالمائة من بين كافة اللقطات في أفلام هتشكوك لقطات

وجهة نظر، ويفسر النقاد هذا بأنه افتتان هتشكوك بالتلصص. وأوضح مثالين هما **النافذة الخلفية** (اللقطات التي تصور جِف وهو ينظر من نافذته إلى جيرانه) و**الدوامة** (١٩٥٧) الذي يكلّف الشرطي الخاص سكوتي Scottie (جيمس ستيوارت) بتتبع مادلين Madeleine (كيم نوفاك Kim Novak).

نظرة ثاقبة

يمكن رؤية فيلم هتشكوك **النافذة الخلفية** (١٩٥٤) بأنه استعارة مجازية تمثل السينما نفسها. فجفريز الذي لا يستطيع النهوض عن كرسيه (جيمس ستيوارت) يمثّل جمهور السينما، بينما تمثل الشقق المقابلة لنافذته الشاشة السينمائية.

٣ - التصوير في مكان محصور

في العقدين الخامس والسادس من القرن العشرين فرض هتشكوك على نفسه قيداً فنياً، إذ أنه صنع عدداً من الأفلام في أماكن محصورة. ففي أفلام مثل **قارب النجاة** (١٩٤٤) و**الحبل** (١٩٤٨) و**جريمة قتل عبر الهاتف** (١٩٥٤) و**النافذة الخلفية** (١٩٥٤)، تحدث معظم الأحداث في المكان نفسه (قارب نجاة في الفيلم الذي يحمل ذلك الاسم، والشقة العلوية في مانهاتن التي يملكها براندون شو Brandon Shaw في **الحبل**، وشقة توني ونديس Tony Wendice في **جريمة قتل عبر الهاتف**، وشقة جف في **النافذة الخلفية**). هذا القيد الذي فرضه هتشكوك على نفسه ضيّق خياراته الأسلوبية ووفر له تحدياً يتعلق بكيفية بناء الفيلم.

والنظر إلى فيلم **الحبل** مفيد، لأنه يمثّل انحرافاً في صنع أفلام هتشكوك. ففي أواخر العقد الخامس تخلى هتشكوك مؤقتاً عن تركيزه على المونتاج وأجرى تجارب مستخدماً اللقطة الطويلة زمنياً (مع حركة آلة التصوير). وفيلم **الحبل** يصل باللقطة الطويلة زمنياً إلى نهايتها المنطقية، لأن الفيلم يتألف

من ١١ حالة تصوير فقط، تستغرق اثنتان منها عشر دقائق، وهو أقصى طول لبكرة الفيلم التي يمكن وضعها في آلة التصوير. ومع ذلك، فبرغم القيود التي وضعها هتشكوك لنفسه – قيود المكان وقيود صارمة حول القطع من لقطة إلى أخرى – فإن آلة التصوير تتحرك حركة تكاد أن تكون مستمرة في أرجاء الشقة وفي الممر وفي المطبخ، ما يوضح مهارة هتشكوك في ترجمة ترتيب المشهد إلى ترتيب للقطة.

وفوق ذلك فإن تأثير هذه الاستخدام للقطة الطويلة زمنياً، كما أوضحتُ في الفصل الأول، هو التشديد على أداء الممثل، الذي لا يقطع إلى لقطات كثيرة. هذا لأن اللقطة الطويلة زمنياً تحافظ على وحدتي المكان والزمان الدراميتين. وفي **الحبل** تحدث الأحداث في شقة براندون في مساء أحد الأيام، وفي الواقع يتغير منظر السماء خارج الشقة تدريجياً من ضوء النهار إلى الغسق أثناء تقدّم الحدث في الفيلم. ومزج هتشكوك بين المونتاج واللقطة الطويلة زمنياً في فيلمه **تحت مدار الجدي** (١٩٤٩) وعاد إلى المونتاج في **الخوف المسرحي** (١٩٥٠) وما تلاه.

الموضوعات في أفلام هتشكوك

أساليب السرد

يمكن أن نميّز أسلوبي سرد أساسيين في أفلام هتشكوك. هذان الأسلوبان مترابطان من حيث أن كليهما ينطوي على الاستقصاء، الذي يكون عادة التحقيق في جريمة قتل. ويمكن تمييز هذين الأسلوبين على أساس ما إذا كانت الشخصية الرئيسية هي التي تقوم بالاستقصاء، أو أن الشخصية الرئيسية هي الشخص الخاضع للاستقصاء.

في أسلوب السرد الأول، يركّز الفيلم على الشخصية الرئيسية وهي تقوم بالتحقيق. إضافة إلى ذلك، هناك عادة ارتباط بهوية خاطئة. ويتزامن حل الجريمة مع الكشف عن حقيقة الهوية الخاطئة (سأبحث هذه النقطة أدناه).

في أسلوب السرد الثاني، تخضع الشخصية الرئيسية للتحقيق - أي إن الفيلم يركّز على الشخصية الرئيسية أثناء إجراء التحقيق معها أو حولها. ومن أمثلة ذلك، مارني Marnie في الفيلم الذي يحمل الاسم نفسه، وتوني ونديس Tony Wendice في **جريمة قتل عبر الهاتف**، وماني باليستريرو Manny Balestrero في **الرجل الخطأ** (١٩٥٦)، وماريون ونورمان في **سايكو**. على سبيل المثال، يبدأ **سايكو** بجريمة (وهي سرقة ماريون للأربعين ألف دولار) يحقق فيها أربوغاست وليلا Lila وسام Sam. لكن مع تقدم التحقيق سرعان ما يصبح من الجلي أن ما يخضع للتحقيق لا يقتصر على السرقة التي ارتكبتها ماريون، بل كذلك جرائم القتل التي ارتكبها نورمان.

هذا الحديث عن جرائم القتل والتحقيق فيها يقودنا إلى موضوعات أخرى في أفلام هتشكوك، وهي:

- **الاعتراف والذنب**، كما يشير روميه وشابرول في كتابهما. تدرك ماريون في **سايكو** ذنبها المتمثل بسرقة الأربعين ألف دولار، ويطارد الشعور بالذنب مارني حول تجربتها في طفولتها، فهي قد قتلت رجلاً هاجم أمها، وفي **إني أعترف** (١٩٥٣)، يعترف أوتو كِلَر Otto Keller بجريمة قتل للأب مايكل لوغان Michael Logan (مونتغمري كلفت Montgomery Clift) الذي يلوذ بعد ذلك بالصمت.

- **التشويق (الإثارة)** (هتشكوك "سيد التشويق"). ينطبق هذا على معظم أفلام هتشكوك، لكنه ملخّص على أفضل وجه في **شمال – شمال غربي** (١٩٥٩)، الذي ورد تحليله في الفصل الثاني.

- **جريمة القتل الكاملة**. تتوصل شخصية مفردة أو مجموعة من الشخصيات إلى طرق معقدة وغير عادية لارتكاب جريمة القتل الكاملة، لكن المحقق

يعثر دائماً على دليل غفل عنه القتلة. ففي **الحبل**، لا يوجد دافع يدفع براندون وفيليب Phillip لقتل ديفيد كنتلي David Kentley، بل هما ببساطة يطبقان النظرية الوجودية لمدرسهما السابق روبرت كادِل Rupert Cadell. بعد قتل كنتلي وإخفاء جثته في الشقة، يقيم براندون وفيليب حفلة في مسرح الجريمة ويدعوان روبرت ليكون أحد الضيوف. لكن عند مغادرة الحفلة تُعطى قبعة كنتلي خطأً إلى روبرت، وذلك يكون الدليل الذي يساعده في حلّ لغز الجريمة. وفي **النافذة الخلفية** يقطع ثوروولد Thorwald جثة زوجته، لكن جِف وليسا Lisa يجدان خاتم زواجها، ما يبطل صحة الادعاء أنها غادرت البلدة. مثال آخر: في **غريبان في قطار** (١٩٥١) برونو أنتوني Bruno Anthony يقابل بالصدفة غاي هينز Guy Haines، وهو لاعب تنس مشهور، في أحد القطارات. ويعرف برونو أن غاي يريد أن يطلّق زوجته ميريام Miriam ويتزوج صديقته آن مورتون Anne Morton. وأثناء حديثهما يذكر برونو أنه يريد أن يقتل أباه. ويقترح على غاي أن يتبادلا جريمتي القتل، فبرونو يقتل ميريام زوجة غاي، وغاي يقتل والد برونو، ما سيؤدي إلى جريمتين كاملتين (أي أنهما بلا حافز). لا يأخذ غاي كلام برونو على محمل الجد، ومع ذلك يجاريه في الكلام. ومع ذلك، ينفذ برونو جريمة قتل ميريام في أرض معرض. لكن أحد المشرفين على إحدى الألعاب يراه ويؤكد فيما بعد أن برونو وليس غاي هو الذي كان موجوداً في مسرح الجريمة في الوقت الذي قتلت فيه ميريام.

الرجل الخطأ. كما هو واضح من دراسة أساليب السرد، فإن أحد الموضوعات السائدة في أفلام هتشكوك هو موضوع الرجل الخطأ. ففي التسع والثلاثون خطوة (١٩٣٥)، يُتَّهم ريتشارد هاناي Richard Hannay (روبرت دونات Robert Donat) اتهاماً باطلاً بجريمة قتل الجاسوسة أنابيلا سميث Annabella Smith. وفي القبض على لص (١٩٥٥)، يلعب

كاري غرانت دور جون روبي John Robie، وهو لص متسلل متقاعد، بالقيام بسلسلة جديدة من السرقات. وفي الرجل الخطأ يُتَّهم ماني بالستريرو (هنري فوندا Henry Fonda) اتهاماً باطلاً بسرقة مكتب شركة تأمين. وفي شمال – شمال غربي يحدث خلط بين ثورنهيل والعميل الشَرَك جورج كابلان الذي لا وجود له. وأخيراً، يصبح الأب مايكل لوغان – الذي استمع إلى اعتراف أوتو كِلَر بقتل السيد فيليت Villette – موضع شك خاطئ بأنه هو الذي ارتكب الجريمة.

سينما ويم وِندرز

ويم وندرز واحد من الشخصيات المهيمنة في السينما الألمانية الجديدة، التي تمثّل مدرسة رئيسية في االسينما الفنية الأوروبية، مثلها في ذلك مثل الموجة الفرنسية الجديدة. وفي **موسوعة السينما الأوروبية** (ص ٣٠٤ – ٣٠٥) يحدد توماس إلسيسر وجوزيف غارنكارتز Joseph Garncarz الصفات التالية الني تميز السينما الألمانية الجديدة:

- هي حركة ألمانية من حركات الفن سادت بين عامي ١٩٦٥ و١٩٨٢.
- رفضت عمل المخرجين التجاريين الألمانيين في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية الذين بدؤوا أعمالهم أثناء الرايخ الثالث (الحكم النازي).
- رفضت الأجناس الفيلمية والنجوم السينمائيين الألمانيين المعروفين.
- تأثرت تأثراً غير مباشر بالسينما الأمريكية وليس بالسينما الألمانية (باستثناء أفلام فريتز لانغ وف. و. مورناو).
- استغنت عن المنتج وكاتب السيناريو، إذ أن المخرجين في السينما الألمانية الجديدة (مثل ورنر هيرزوغ Werner Herzog وألكزاندر كلوغ Alexander Kluge وريند ورنر فاسبايندر Rainer Werner Fassbinder بالإضافة إلى وندرز) تولوا هذين الدورين.

سنستعرض عدداً من هذه النقاط بتفصيل أكبر من خلال النظر في أعمال وندرز.

تحليل موضوعي لأفلام وندرز

تأثير الثقافة الأمريكية

لا يخلو كون وندرز قد وُلِد في عام ١٩٤٥، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ببضعة أشهر، من مغزى. فقد نشأ في ألمانيا التي كانت تحت سيطرة قوات الاحتلال الأمريكية. كانت ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية مصابة بداء نسيان جماعي، عازفة عن التحدث عن النظام النازي. ولذلك فالذين نشؤوا في فترة ما بعد الحرب لم تتوفر لهم، إن توفرت، سوى إمكانية ضئيلة في الاطلاع على التاريخ الألماني والثقافة الألمانية. وبدلاً من ذلك، طغت الثقافة الأمريكية على إحساسهم بالثقافة، وهذا الطغيان ينعكس في كثير من أفلام وندرز، وكذلك في أفلام مخرجين آخرين ممن ينتمون إلى ما أطلق عليه اسم السينما الألمانية الجديدة.

ما تتصف به السينما الألمانية الجديدة هو تصوير "الوضع الألماني،" وضع أمة حكمت على نفسها بالنفي عن ماضيها وعن ثقافتها. وفي مكانها وجد الألمان الثقافة الأمريكية. لذلك ليس من المستغرب أن الثقافة الأمريكية تلعب دوراً بارزاً في السينما الألمانية الجديدة (وكذلك في الأدب الألماني بعد الحرب).

من أبرز الكتاب باللغة الألمانية الذين تناولوا الوضع الألماني بيتر هاندكه Peter Handke. وقد جال هاندكه في أنحاء أمريكا عام ١٩٧١ وكتب كتاباً عنوانه **رسالة قصيرة، وداع طويل**. وفي مقابلة معه، يقول هاندكه مفسراً:

ليست أمريكا بالنسبة للقصة سوى ذريعة، محاولة العثور على عالم بعيد أستطيع فيه أن أكون مباشراً وشخصياً. لأنني إذا استطعت تخيل كتابة المغامرة نفسها في أوروبا، فلا أستطيع أن أفكر بأي مكان حيث

الأشياء، أو العالم الخارجي، يشكل تحدياً مماثلاً، وفي الوقت نفسه لا يوجد مكان آخر، سوى أمريكا، يثير فيّ هذا التخلي عن الشخصية والاغتراب. لقد حاولت أن أصور العالم الداخلي لشخصياتي بأكبر دقة ممكنة. لكنني حاولت أيضاً تصوير العالم الخارجي على أنه من عمل الخيال. وهكذا فكل شيء تراه الشخصية الرئيسية يصبح لها مؤشراً لما اختبرته، لما تود أن تفعل. أمريكا هي بيئة معروفة لدي مسبقاً من خلال إشاراتها.

كما استشهد به توماس إلسيسر، "أمريكا التي تخيلها ألمانيان: ويم وندرز وبيتر هاندكه،" ص ٩.

كما أن وندرز أيضاً يعرف أمريكا مسبقاً من خلال إشاراتها وصورها، وهذه الإشارات والصور تتكرر في أفلامه. وقد تعاون وندرز مع هاندكه في ثلاثة أفلام: **خوف حارس المرمى من ضربة الجزاء** (١٩٧١) المبني على رواية من تأليف هاندكه، و**حركة خاطئة** (١٩٧٥)، و**أجنحة الرغبة** (١٩٨٧).

أفلام الطريق

خبرة السفر هذه – السفر عبر أرض تمثّل هوية المرء وفي الوقت نفسه تُغَرِّبُه – هي التي تصبح موضوعاً سائداً في أفلام وندرز. ويمكن تعريف معظم أفلامه بأنها أفلام طريق، وخاصة **أليس في المُدُن** (١٩٧٤) و**ملوك الطريق** (١٩٧٦) و**باريس، تكساس** (١٩٨٤)، التي توّجها ذروة أفلام الطريق: **حتى نهاية العالم** (١٩٩١)، الذي تسافر الشخصيات فيه حرفياً حول العالم بأسره ثم تسافر إلى داخل أنفسها (كما سأبيّن أدناه).

تتألف الدقائق العشر الأولى من **أليس في المُدُن** من الشخصية الرئيسية، وهي شخصية كاتب ألماني يدعى فيليب، أثناء تجواله في أنحاء أمريكا في محاولة لكتابة قصة عن الثقافة الأمريكية. لكن الأمر ينتهي به بأخذ

صور بولارويد Polaroid للإشارات والصور الأمريكية النموذجية. والفيلم كله سجل لرحلة فيليب. وعلاوة على ذلك، فإن رحلته تُعْرَض على أنها سلسلة من سفرات العودة، فالفيلم يبدأ بوجود فيليب في كاليفورنيا وهو يستعد للعودة إلى نيويورك. ومن نيويورك يستقل الطائرة عائداً إلى أوروبا (ويهبط في أمستردام) ثم أخيراً يتابع السفر إلى ألمانيا، حيث يتجول بالسيارة في عدة مدن وهو يبحث عن بيوت أطفال، أولاً بيت طفلة ضائعة عمرها عشر سنوات تدعى اليس Alice وتسافر معه، ثم بعد ذلك بيت طفولته هو.

تصوّر الرحلة في **أليس في المُدُن** وأفلام وندرز بصورة عامة بحث المرء عن هويته، وهو بحث ينطوي على العودة إلى الأصول. والرابطة بين الرحلة والهوية تبيَّن بشكل صريح في **أليس في المُدُن**، حين تقول صديقة فيليب السابقة له إنه يلتقط صور بولارويد كي يبرهن أنه موجود.

ويمضي وندرز خطوة أبعد من صور البولارويد في فيلم **حتى نهاية العالم**. فبعد أن تسافر الشخصيات الرئيسية حول العالم، تستخدم تقنية الحاسب الآلي لتسجيل أحلامها، التي تطغى عليها صور الطفولة. وهذه ببساطة خطوة إلى الأمام من استخدام صور البولارويد في **أليس في المُدُن**. ففي **حتى نهاية العالم** تؤدي الرحلة حول العالم إلى رحلة إلى داخل النفس في بحث المرء عن أصله وهويته.

من ارتباط الذكور إلى العلاقة بين الذكور والإناث

قد يكون أكثر أفلام الطريق التي أخرجها وندرز شهرة هو **باريس، تكساس**. فهذا الفيلم يرسم خارطة رحلة ترافيس Travis (هاري دين ستانتون Harry Dean Stanton) الذي يخرج من الصحراء باحثاً عن زوجته جين Jane (ناستاسيا كنسكي Nastassja Kinski) وابنه هنتر Hunter. لكنه أيضاً يبحث عن المكان الذي يعتقد أن أمه حملت به فيه، وهو مكان يدعى باريس، تكساس. لذلك فالعلاقة بين الرحلة والهوية صريحة في هذا الفيلم. ويلقى

ترافيس المساعدة في رحلته من أخيه والت Walt (دين ستوكويل Dean Stockwell)، الذي يعتني هو وزوجته بهنتر. وبعد فترة يعثر ترافيس وهنتر على جين التي تعمل في ملهى رديء السمعة للعروض الجنسية عبر النوافذ. يدرك ترافيس أنهما لن يستطيعا العودة إلى كونهما زوجاً وزوجة، مع أنه يتيح لجين وهنتر أن يتحدا معاً من جديد.

إدخال الأخ في الرحلة المرسومة في **باريس، تكساس** يدخل أيضاً موضوعاً سائداً آخر في أفلام وندرز، وهو الارتباط بين الذكور. وأفلام وندرز التالية تنطوي على ارتباط بين اثنين من الذكور أثناء السفر: **ملوك الطريق** و**الصديق الأمريكي** (١٩٧٧) و**باريس، تكساس** و**أجنحة الرغبة**. وعلى عكس ذلك، يصوّر فيلم **أليس في المدن** رحلة يقوم بها فيليب وفتاة صغيرة في العاشرة من عمرها.

تشير موضوعات هذه الأفلام إلى علاقة وندرز بالنساء. في الواقع، يمكننا رسم مسيرة إلى الأمام في أفلامه. ففي أفلامه الأولى، مثل **ملوك الطريق** و**الصديق الأمريكي**، لا تكاد النساء توجد. وحين يدخلن في أفلامه الأولى فللحصول على البراءة الصافية، كما هي الحال بالنسبة لأليس ذات العشر سنوات في **أليس في المدن**. لكننا نرى في **أجنحة الرغبة** شخصية أنثوية قوية، وهي ماريون، تسيطر على الحكاية. والارتباط الذكوري بين ملاكين، هما داميل Damiel وكاسيل Cassiel، يتكسر تدريجياً على يدي ماريون، التي يقع داميل في أسر حبها. بل إنه يخسر وجوده الملائكي الخالد ويصبح من البشر من أجل خوض تجربة الحب معها. إضافة إلى ذلك، فإن فيلم **حتى نهاية العالم** هو أحد أفلام الطريق ويصور رحلة تقوم بها امرأة بحثاً عن هويتها. لذلك يمكننا أن نلحظ تقدماُ إلى الأمام في أفلام وندرز من حيث تصويره للنساء، من الغياب التام (**ملوك الطريق**)، إلى أليس البريئة ذات العشر سنوات في **أليس في المدن**، إلى جين المرأة الساقطة في **باريس، تكساس**، وماريون في **أجنحة الرغبة**، وكلير Claire في **حتى نهاية العالم**.

ولانا في فيلم **أرض الخيرات** (٢٠٠٤) هي أيضاً شخصية قوية مكتملة الجوانب تذهب إلى لوس أنجلس بحثاً عن عمها.

هل يعني هذا الإدخال المتدرج للنساء وسيطرتهن في أفلام وندرز أنه يعطينا صورة صادقة عن العلاقات بين الذكور والإناث؟ الأمر مختلف تماماً. فالطريقة التي يُجْمَع بها ترافيس وجين في **باريس، تكساس** تظهر الفجوة بين الجنسين التي لا يمكن إغلاقها. ذلك أن ترافيس يعثر على زوجته في ملهى رخيص للعروض الجنسية عبر النوافذ، يتألف من أكشاك يستطيع الزبائن فيها التحدث مع النساء عبر مرايا مزدوجة، يتمكن الرجال من خلالها من رؤية النساء لكن العكس غير صحيح. وحين يجد ترافيس جين في أحد هذه الأكشاك، يخبرها عن العلاقة بين شخصين يعرفهما. يخبرها كيف أحبا أحدهما الآخر، وكيف أصبح الرجل شيئاً فشيئاً مهووساً بالمرأة ويغار عليها، وكيف أدى ذلك تدريجياً إلى انهيار علاقتهما. تلاحظ جين بعد فترة أن القصة تدور حولها وحول ترافيس وأن ترافيس هو الذي يرويها لها. لكن الزوجين لا يتحدان من جديد. فترافيس يخبر جين عن المكان الذي يمكنها أن تجد هنتر فيه ويمضي في سبيله.

يكاد المشهد في الكشك يتألف بأكمله من حديث فردي (مونولوج) يلقيه ترافيس عن تفسّخ علاقة معينة. والطبيعة البصرية للصورة، التي تفصل فيها مرآة مزدوجة بين الشخصين، تلخص فلسفة وندرز عن العلاقات بين الذكور والإناث (أو استحالة علاقات من هذا النوع). ويبدو **أجنحة الرغبة** أنه يسمو فوق مشكلات علاقات الذكور مع الإناث، إذ أن داميل يتمكن من اختراق الحاجز الذي يبدو مستحيلاً بين الملائكة والبشر لكي يعبر عن حبه لماريون (اللوحة ٥). وبالإضافة إلى ذلك فإن المشهد قبل النهائي يتألف من حديث فردي تلقيه ماريون عن علاقات الذكور والإناث، تعبر فيه عن اعتقادها أنها تستطيع للمرة الأولى أن تدخل بصورة جدية في علاقة عاطفية. إذن فإن **أجنحة الرغبة** يرقى فوق المرآة المزدوجة في **باريس، تكساس** بإعطاء

المرأة صوتاً تعبر فيه عن رغبتها. ومع ذلك، فإن ماريون تعبر عن رغبتها تعبيراً يائساً بشروط مثالية، ما يلقي الشك على فكرة أن علاقتها مع داميل ستدوم طويلاً. وحتى العلاقات بين كلير ويوجين Eugene في فيلم **حتى نهاية العالم** الأكثر تفاؤلاً تنهار عند نهاية الفيلم.

العناصر الشكلية لدى وندرز

في المناظرات الحديثة في دراسات الأفلام، أعيد تعريف التضاد بين ترتيب اللقطة / ترتيب المشهد من جهة والسيناريو من جهة أخرى على أنه تضاد بين الصورة والحكاية. وتَذَكُّرُ هذه النقطة أمرٌ مهم لأن وندرز يتحدث عن أفلامه على هذا الأساس.

في غالبية الأفلام الروائية، الحافز الكامل لعناصر الصورة الفيلمية (حركة آلة التصوير، زاويتها، القطع، الخ.) هو المنطق السردي في السيناريو. وما يعنيه هذا هو أن حركة آلة التصوير والقطع وما إلى ذلك هي أشياء تخدم ببساطة وظيفة تقديم الأفعال والأحداث في الحكاية إلى مشاهدي الفيلم. ولكن في سينما الفن الأوروبية، توجد علاقة أكثر التباساً بين صورة الفيلم وحكاية السيناريو. وبعبارة أخرى فإن الصورة لا تخضع كلياً للحكاية، لكنها إلى حد كبير منفصلة عن الحكاية.

وتظهر أفلام وندرز العلاقة الملتبسة بين الصورة والحكاية. لكن أفلامه لا تلغي المنطق الروائي ببساطة، وإنما الصور فيها لا تخضع كلياً للمنطق الروائي. ويصف وندرز أفلامه في مقابلة أجراها معه جوشن برونو Jochen Brunow بأنها تتألف من صور مكوّنة ومؤطرة بعناية:

> **لقد تم صنع <u>الصيف في المدينة</u> [١٩٧٢] من تقرير مؤلف من صفحتين أو ثلاث. والأفلام القصيرة أيضاً صنعت بدون أي سيناريو، ولم يكن هناك سوى بضعة رسوم أولية للصور. وقد جئت إلى صنع الفيلم من خلال الصور وبصفتي رساماً. وكان مفهوم القصة غريباً**

علي، كان منطقة جديدة. في تلك الأيام كان ما يجري هو التحسس التدريجي لعملية صنع الأفلام، وبالنسبة لي السيناريو هو الجزء الغريب فيها أكثر من أي جزء آخر.

سينما ويم وندرز، *روجر كوك وغيرد غمندين، ص ٦٥.*

إن أفلام وندرز تتحاشى الحركة والدراما وتفضل عليهما المراقبة – فآلة التصوير تراقب الأحداث وتظهرها من وجهة نظر محايدة. وبالمصطلحات الزمنية، تُدْعى هذه اللحظات وقتاً ميتاً.

سينما الصور والوقت الميت هي وحدها التي تستطيع الإجابة على الإيقاع المحموم في أفلام الحركة الهوليوودية، وانفجاراتها، واصطدام السيارات فيها، ومعارك الأسلحة النارية. وتتحدى سينما وندرز سيادة السببية السردية بوضع مساحة الصورة وزمنها في المقدمة. وهذا واضح وضوحاً خاصاً في **أليس في المدن** و**أجنحة الرغبة**. ففي **أليس في المدن** تبحث أليس وفيليب عن بيت جدة أليس. وكان من الممكن العثور على بيت الجدة على الفور. عندئذٍ سيكون حدث روائي قد اكتمل، مؤدياً إلى حدث آخر. بدلاً من ذلك، لا يتم العثور على الجدة قط. وتصبح عملية البحث هي نقطة التركيز الرئيسية في الفيلم. وما نراه هو كاتلوغ لحوادث يربط بينها البحث عن جدة أليس ربطاً فضفاضاً. ويتألف أحد أجزاء البحث من الأحداث التالية:

- تتناول أليس وفيليب الفطور (١٤ لقطة).
- يتوجهان إلى إسِن Essen (٩ لقطات).
- يتوقفان ليسألا شخصين جالسين على مقعد إذا كان بيت الجدة معروفاً لهما بعد إطلاعهما على صورة تحملها أليس (٦ لقطات).
- تمضي أليس وفيليب بالسيارة عبر منطقة من البلدة مليئة بالمنازل الفارغة (٦ لقطات).

- لقطة للمنطقة الصناعية.
- تتوقف أليس وفيليب لسؤال بعض الأطفال وسائق سيارة أجرة عما إذا كانوا يستطيعون التعرف على منزل الجدة (١٤ لقطة).
- رؤية أليس للمَشاهد التي يمرون بها في البلدة (٥ لقطات).
- أليس وفيليب في كشك للتصوير لأخذ صورة لهما (لقطة واحدة).
- أليس وفيليب في مكان لصف السيارات يقومان بتمارين تسخين من أجل السباحة (لقطة واحدة).
- لقطة واحدة للمنطقة الصناعية.
- أليس وفيليب يتجولان في السيارة في غلسنكيرتشن Gelsenkirchen ويجدان منزل الجدة، لكن جدة أليس لم تعد تسكن فيه. يقرران أن يذهبا للسباحة (٢٥ لقطة).

معظم أحداث هذا الجزء غير مهمة في الحكاية؛ على سبيل المثال لقطات المنازل الفارغة واللقطة التي تظهر أليس وفيليب يقومان بالتمارين واللقطة التي يظهران فيها في كشك التصوير. علاوة على ذلك، فإن ترتيب الأحداث غير مهم. إذ يمكننا تبديل موضع كثير من هذه الأحداث دون تشويش المُشاهد. هل من المهم أن تأتي اللقطة التي تصور أليس وفيليب وهما يقومان بالتمارين الرياضية قبل اللقطة التي تصورهما في كشك التصوير؟ وعلى خلاف المشاهد الثلاثة الأولى من فيلم **سايكو** التي ورد تحليلها في الفصل الثاني، فإن أحداث **أليس في المدن** لا ترتبط معاً بمنطق سبب ونتيجة قوي. ويمكننا القول إن بنية **أليس في المدن** بنية حَلْقيّة[1] لأن كل مشهد فيه هو حلقة مستقلة.

(١) episodic البنية الروائية التي تتألف من حلقات أو وقائع مترابطة ترابطاً فضفاضاً، وليس من خلال حبكة متماسكة.

لكن ليس المقصود بهذا أن يوحي أن الأحداث عشوائية كلياً. فالكثير من المشاهد التي ورد وصفها أعلاه تتمتع بمعنى رمزي.

وسأعطي مثالين فقط: ترمز المنازل الفارغة إلى فقدان الاستقرار الذي يعاني منه كل من فيليب الكاتب الألماني وأليس الطفلة المهجورة مؤقتاً وهما يتجولان في ألمانيا. وفي لقطة تمارين التسخين، تقلد أليس حركات فيليب تقليداً دقيقاً، ما يرمز إلى كل من براءة الطفلة واعتمادها الكامل على الشخص البالغ.

سينما كاثرين بايغلو

منذ العقد الثامن من القرن العشرين أخذ عدد النساء اللواتي يدخلن صناعة الأفلام الأمريكية يزداد ازدياداً ملحوظاً بسبب التغير في بنية الصناعة. فيما قبل، كانت الصناعة تتصرف وكأنها "دكان مغلق" مَنَعَ على النساء إلى حد كبير الوصول إلى وظائف ذات نفوذ مثل الإخراج والإنتاج. وخلال التاريخ المبكّر لصناعة الأفلام الأمريكية (١٨٩٥ إلى العقد الثالث من القرن العشرين) لم توجد نساء يعملن مخرجات باستثناء أليس غاي بلانشيه Alice Guy Blanché (انظر كتاب أليسون مكمان Alison McMahan **أليس غاي بلانشيه**) ولويس وِبَر Lois Weber. وفي الفترة الكلاسيكية في هوليوود لم تكن هناك سوى دوروثي آرزنر Dorothy Arzner – التي أخرجت أفلاماً من بينها **كريستوفر سترونغ** (١٩٣٣) و**زوجة كريغ** (١٩٣٦) و**ارقصي أيتها الفتاة، ارقصي** (١٩٤٠)، والممثلة أيدا لوبينو Ida Lupino التي أخرجت أيضاً **غضب عارم** (١٩٥٠) و**الراكب المتطفّل** (١٩٥٣) و**متعدد الزوجات** (١٩٥٣).

في العقد الثامن من القرن العشرين بدأت جون ميكلين Joan Micklin تعمل كمخرجة متميزة لأفلام طويلة مستقلة مثل **شارع هستر** (١٩٧٧) و**بين السطور** (١٩٧٧) قبل أن تنتقل إلى أفلام الاستوديوهات التقليدية مثل **عبور**

ديلانسي (١٩٨٨) و**البنات الكبار لا يبكين، بل ينتقمن** (١٩٩٢). وانتقلت غيل آن هيرد Gale Ann Hurd من الإنتاج المستقل إلى أفلام من إنتاج الاستوديوهات بأفلام **المدمر** (١٩٨٤، ١٩٩١، ٢٠٠٣) و**الكائنات الفضائية** (١٩٨٦) و**الهاوية** (١٩٨٩) و**قمة دانتي** (١٩٩٧) و**المسخ** (٢٠٠٣). وانطلقت سوزان سايدلمان Susan Seidelman للعمل في القطاع المستقل ذي الميزانيات المنخفضة. أول أفلامها، وهو **شظايا صغيرة** (١٩٨٢)، كلّف ٨٠٠٠٠ دولار وأصبح أول فيلم أمريكي من إنتاج مستقل يُقبل في المسابقة الرئيسية في مهرجان كان السينمائي. ثم تحولت بعد ذلك إلى أفلام الاستوديوهات ذات الميزانيات الأكبر مثل **الاستماتة في البحث عن سوزان** (١٩٨٥).

وبدأت بنيلوبي سفيريس Penelope Spheeris وستيفاني روثمان Stephanie Rothman وإيمي هولدن جونز Amy Holden-Jones ومارثا كوليدج Marha Coolidge مهنهن الإخراجية بصنع أفلام استغلالية[(١)]. وبعضهن حاولن صنع أفلام استغلالية من منظور نسائي. ففيلم **مصاصة الدم المخملية** (١٩٧١) الذي أخرجته روثمان تلعب امرأة دور مصاصة دماء والرجال ضحايا لها، ما يعكس تقاليد هذا الجنس الفيلمي المعتادة، في حين أن فيلم هولدن جونز **مذبحة حفلة النوم** (١٩٨٢) هو فيلم نسائي من أفلام الجرائم النفسية.

وتخرجت مخرجات أخريات – بمن فيهن إيمي هكرلينغ Amy Heckerling وسوزان سايدلمان وماريسا سيلفر Marisa Silver من كليات سينمائية، بينما انتقلت بني مارشال Penny Marshall وجودي فوستر Jodie

---

(١) الأفلام الاستغلالية مصطلح فضفاض يشير إلى أفلام تكون عادة منخفضة في ميزانيتها ومنخفضة في مستواها الأخلاقي أو الفني، وتعتمد على استغلال نزعة سائدة أو رغبة رخيصة لتحقيق النجاح المادي.

Foster وسوندرا لوك Sondra Locke وباربرا سترايسند Barabara Streisand وسوفيا كوبولا Sofia Coppola من التمثيل إلى الإخراج.

ودخلت كاثرين بايغلو مجال صنع الأفلام عبر كلية فنون. وفي أفلامها الطويلة، تنحى منحى سينما الفن الأوروبية في تناولها للأجناس الفيلمية الذكورية التقليدية في هوليوود. وهي تقوم جزئياً بتدمير هذه الأجناس عن طريق جمعها في فيلم واحد، ما يولّد جنساً هجيناً. فعلى سبيل المثال، فيلمها **مظلم تقريباً** (١٩٨٧) هو فيلم هجين بين أفلام الرعب ومصاصي الدماء وأفلام الغرب.

ومن حيث الصفات الأسلوبية، فإن أفلام بايغلو:

- تتألف من أسلوب بصري مميّز قوي مبني على الإضاءة المزاجية (على سبيل المثال التظليل الأزرق) والنُسُج المثيرة للعواطف القوية.
- تتألف من إيقاع في الأداء ينتقل من جانب متطرف إلى الجانب المتطرف الآخر، فهو إما بطيء كما في **عديم الحب** (١٩٨٢) و**وزن الماء** (٢٠٠٠)، أو محموم، وأفضل أمثلة ذلك **نقطة الانكسار** (١٩٩١) و**أيام غريبة** (١٩٩٥).
- تحتوي على إشارات تقدير للأفلام الكلاسيكية.

ومن حيث الموضوعات، فإن أفلام بايغلو تتألف من:

- شخصيات ذكورية ثائرة وشخصيات نساء قويات ذوات خصال ذكورية.
- تصوير لأسلوب حياة يمثل الثقافة المضادة كبديل للعائلة المختلة.
- تصوير حي للعنف، مثل الاغتصاب والقتل.

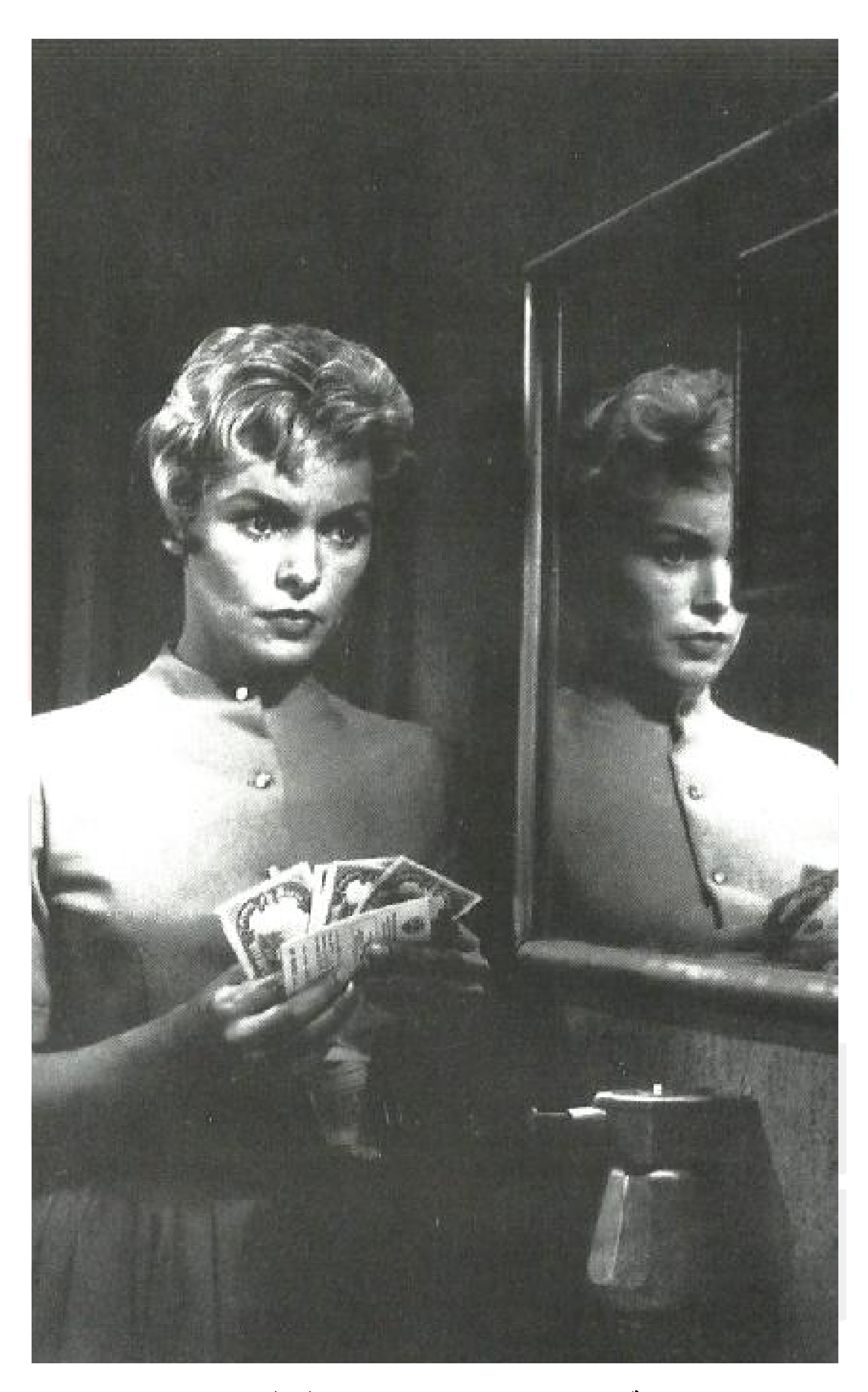
كما يلحظ بعض النقاد افتقاراً إلى الترابط السردي والحافز في أفلام بايغلو، رغم أن هذا يعود جزئياً إلى تحويلها لقوانين الأجناس التقليدية. وسننظر الآن إلى فيلمها المبكر **عديم الحب** لنرى أين كانت أساليبها الفنية المبتكرة في صنع الأفلام ظاهرة في البداية.



اللوحة ١ : تصميم مشهد التصوير في فيلم الأخوين وارنر عدو الشعب



اللوحة ٢: تصميم مشهد التصوير في فيلم مترو غولدوين ماير قابلني في سينت لويس



اللوحة ٣: ماريون وهي تسرق النقود في فيلم سايكو



اللوحة ٤: جادة مَلهولاند (٢٠٠١)



اللوحة ٥ : ماريون وداميل في أجنحة الرغبة

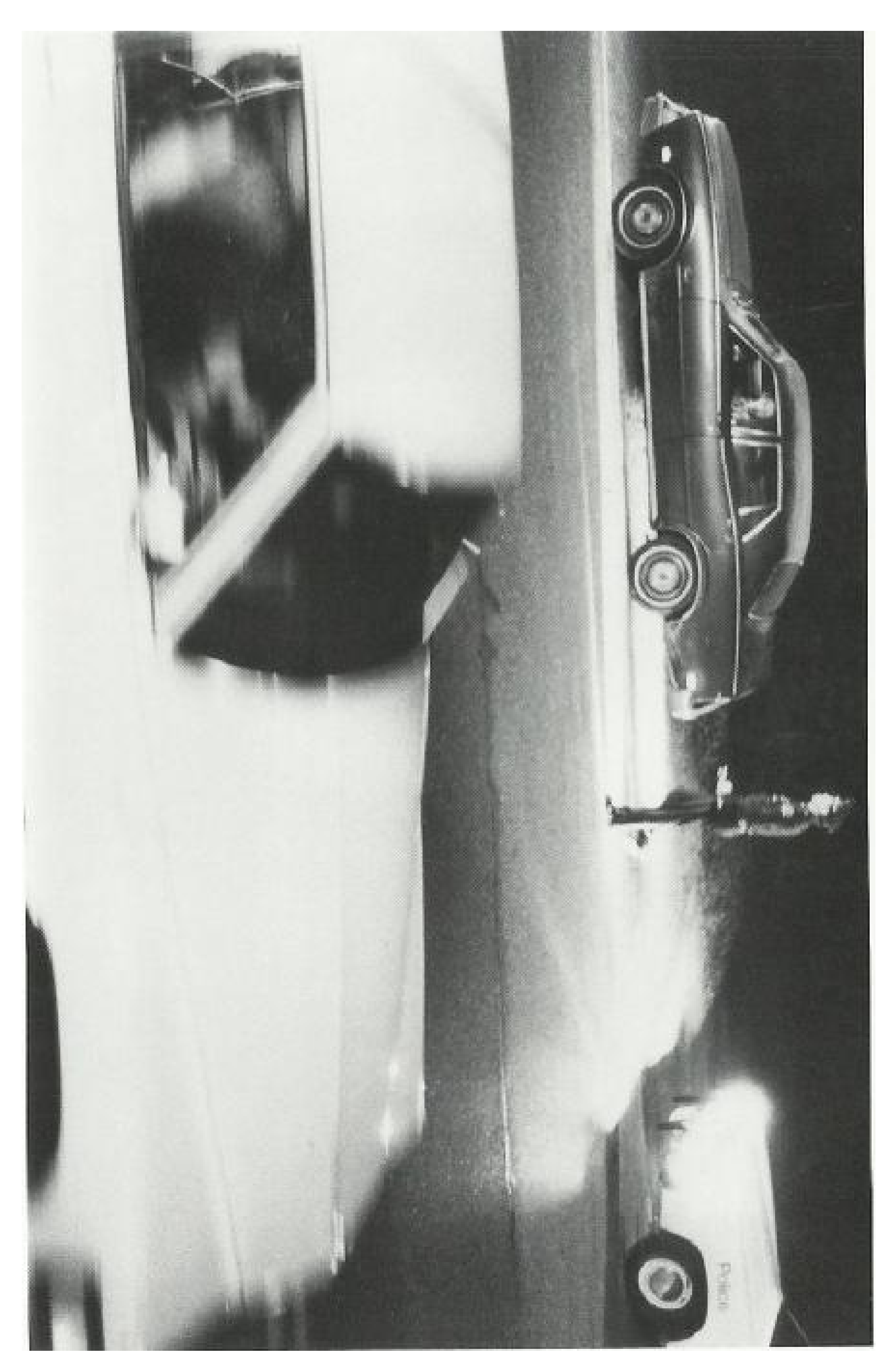
اللوحة ٦ : هيلين ونِك في فينوس الشقراء



اللوحة ٦ : هيلين ونِك في فينوس الشقراء



اللوحة ٧: السيد كارول ينظر بإعجاب إلى صورة زوجته الأولى في فيلم زوجتا السيد كارول



اللوحة ٨ : تمثيل كيفية حدوث جريمة قتل في الخط الرفيع الأزرق



اللوحة ٩: ألماسي يحمل كاثرين الكسيحة فوق إفريز صخري في المريض الإنجليزي

عديم الحب

في شهر آب ١٩٨١، أخذت بايغلو (وشريكها في الإخراج مونتي مونتغمري Monty Montgomery) أول أفلامها الطويلة المستقلة، وهو فيلم **عديم الحب** إلى مهرجان لاكارنو Lacarno السينمائي. وقد صنع الفيلم بأقل من مليون دولار، وهو من تمثيل ويلِم ديفو Willem Defoe في أول بطولة له، حيث يلعب دور راكب دراجة ذي ملابس جلدية يتوقف في بلدة ريفية جنوبية [أمريكية] مع عصابته من أجل إصلاح الدراجة. ويستقصي الفيلم التناقض والعداء البالغين بين أهل البلدة والقادمين من الخارج، الذين يمثلون أسلوب حياة من الثقافة المضادة لأسلوب الأهالي. ورأى النقاد الفيلم على أنه يتعامل فقط مع الأسلوب ومع ملامح سطحية (كما سماها أحد النقاد: "أدوات مساعدة وملابس مجمَّعَة تجميعاً جميلاً) لا تربط بينها سوى قصة ضعيفة جداً: تبدو آلات بيع الكوكا كولا وصناديق الموسيقى والسيارات والإعلانات القديمة والتقاويم الجدارية أنها تصبح التركيز الرئيسي في الفيلم.

جاء توزيع الفيلم متأخراً، فقد تم افتتاحه أخيراً في لوس أنجلس في أيلول عام ١٩٨٤، بعد عرضه المبدئي بثلاث سنوات (واستبدل العنوان الأصلي **انهيار** بعنوان **عديم الحب** عام ١٩٨٢). والصعوبات التي واجهتها بايغلو في هذا الفيلم (وأفلام أخرى) قد لا تكون نتيجة مجرد التركيز على تفاصيل سطحية بل على إعادة صياغة للأجناس الذكورية التقليدية في هوليوود من منطلق مدرسة الفن.

و**عديم الحب** هو تحية تقدير وإعادة تعريف لأفلام راكبي الدراجات المراهقين، التي يوجزها فيلم هوليوود الكلاسيكي **الجامح** (١٩٥٤) والتي طوّرها تطويراً أكبر فيلم كنيث آنغر Kenneth Anger غير التقليدي **انتفاضة العقرب** (١٩٦٤). لذلك فإن **عديم الحب** يجمع (ويتوسط) بين جماليات الفيلم الكلاسيكي الهوليوودي والفيلم غير التقليدي.

وتشرح بايغلو الغياب المتعمد لمنطق السبب والنتيجة في الفيلم:

كان عديم الحب فيلم راكبي دراجات نفسي. أردنا أن نعلّق النوع التقليدي من الحبكة حيث يتلولب كل شيء ليصبح حل مشكلة تلو حل مشكلة، ونخلق منطقة وسطاً في حلبة، أو في مجال لصنع الأيقونات، مستخدمين راكبي الدراجات كصانعي أيقونات قوة.

كما استشهدت بها كريستينا لين "من **عديم الحب** إلى **نقطة الانكسار**: مسار كاثرين بايغلو في معمعة العمل،" **مجلة السينما**، ص ٦٥.

لا تستخدم بايغلو ببساطة الأيقونات التي صنعتها الأجناس التقليدية، لكنها تخطو خطوة إلى الوراء لتخلق منطقة وسطاً في مجال صنع أيقونات الأجناس الفيلمية، وهذا وضع يجعل **عديم الحب**، في رأي بعض النقاد، فيلماً بارداً خالياً من العاطفة.

ويسلط **عديم الحب** الضوء على الشخصية الأكثر شيوعاً في الأفلام التي تصنعها بايغلو: المرأة ذات الخصال الذكورية. فبعد تلينا Telena في **عديم الحب**، أتت ماي Mae (جني رايت Jenny Wright) في **مظلم تقريباً** (١٩٨٧)، وميغَن Megan (جيمي لي كرتيس Jamie Lee Curtis) في **الفولاذ الأزرق** (١٩٠٠) وتايلر Tyler (لوري بتي Lori Petty) في **نقطة الانكسار** (١٩٩١).

يوجد عنف في **عديم الحب**، لكن أقل جداً مما يوجد في أفلام بايغلو الأخرى، مثل **الفولاذ الأزرق** و**نقطة الانكسار** و**أيام غريبة**. فلا يظهر اغتصاب على الشاشة (كما هو الحال في **الفولاذ الأزرق** و**أيام غريبة**)، لكنه موجود ضمناً (على شكل السفاح الذي تكون تلينا ضحيته). وعلينا ألا يغيب عن ذهننا أن **عديم الحب** هو أكثر أفلام بايغلو صراحة في كونه فيلماً مستقلاً ينتمي إلى مدرسة الفن. وهي شريكة في كتابته وفي إخراجه، كما أن إيقاعه أكثر بطئاً كما هو الحال في كثير من الأفلام المستقلة.

وفيلمها التالي **مظلم تقريباً** يمثل أيضاً أسلوب حياة يعكس الثقافة المضادة. وهو فيلم هجين يجمع بين الرعب ومص الدماء والغرب الأمريكي، وله فئة خاصة من المعجبين. وتتصف أفلامها التالية – وهي **الفولاذ الأزرق** و**نقطة الانكسار** و**أيام غريبة** و**ك-١٩** (٢٠٠٢) و**خزانة الألم** (٢٠٠٨) – بمجاراة أكبر لأفلام الاستوديوهات، رغم أنها استمرت (إلى درجة أقل أو أكثر) في خلط الأجناس وفي إبداء حساسية مدارس الفن. ولم تعد بايغلو إلى أسلوب أكثر استقلالاً في صنع الأفلام إلا في **وزن الماء**.

ومكانة بايغلو في صناعة الأفلام في هوليوود تطرح سؤالاً هاماً:

هل يجب أن تتخصص النساء في صنع أفلام تعالج قضايا نسائية؟

لا تزال الفرص محدودة أمام النساء في هوليوود، من حيث كلا الإخراج والإنتاج، ولهذا يبدو من المناسب أن تستغل النساء فرصهن بتطوير مشاريع أفلام ذات مواضيع نسائية وهي أفلام قلما تصنعها هوليوود.

وقد قالت هولدن جونز ما يلي عن فيلم **رسائل حب** (١٩٨٤):

هو نسائي من حيث ندرة وجود فيلم يدور بأكمله عن امرأة، وعن تجربة أنثوية بأكملها، ويعاملها هي وصديقاتها من النساء على أساس أنهن يستحققن دعم فيلم كامل، مركزاً على علاقتها مع أمها في مقابل علاقة رجل ما مع أبيه وأصدقائه للمرة المائة.

استشهد بها جيم هيلير، **هوليوود الجديدة**، ص ١٣٠-١٣١.

في حين أن سايدلمان تقول:

جميع أفلامي تحتوي على بطلة أنثى قوية، وقد حاولت دائماً أن أظهر النساء من وجهة نظر شخص من الداخل وليس من وجهة نظر شخص من الخارج.

استشهد بها جيم هيلير، هوليوود الجديدة، ص ١٣١.

وتقول كوليدج عن فيلمها **الوردة الهائمة** (١٩٩١):

كان من الممكن لرجل أن يبسّط شخصيات النساء في هذا الفيلم ويقدّم روز كشابة جذابة غير ذكية. لقد شعرت بأنني متعاطفة مع وجهة نظر الذكور، لكنني كنت أيضاً الحارسة الوصية على هؤلاء النساء.

استشهد بها جيم هيلير، هوليوود الجديدة، ص ١٣١.

لكن ماري لامبرت – التي أخرجت **مقبرة الحيوانات المدللة** (١٩٨٩) و**الجماعة الخاصة** (٢٠٠٠) – وبايغلو تقولان إن عبارة "مخرجة أنثى" تنطوي على تحيز جنسي، على أساس أن وظيفة المخرج لا جنس لها في تصنيفها، والإخراج ليس مهارة يحددها الجنس. وتخصيص أن المخرجة أنثى يمكن أن يحد من نوع المادة التي يمكن لصانعة الأفلام تناولها. "هذه الفكرة عن وجود جماليات نسائية وعين نسائية هي فكرة موهِنة حقاً. إنها تضع النساء في وضع الطبقة الأضعف" (بايغلو، كما استشهد بها هيلير، ص ١٢٧). وقد نجحت كلتا المخرجتين في صنع أفلام رعب وأفلام حركة، وهذان جنسان يعتبران ذكوريين في العادة. لكن هل ينتهي الأمر بمخرجات مثل لامبرت وبايغلو بأن يصبحن مجرد مقلّدات للمخرجين الذكور؟ يذكرنا جيم هيلير أن الشيء المهم في هوليوود هو في نهاية الأمر شباك التذاكر. وإذا حقق فيلماً ذا موضوع نسائي نجاحاً في شباك التذاكر، فسيزداد عدد هذه الأفلام. وهذا يضع المزيد من الضغط والمسؤولية على المخرجات لكي يصنعن أفلاماً تحقق نجاحاً تجارياً.

المبدع المعاصر

لم يعد "المبدع" مجرد تصنيف نقدي، بل هو أيضاً تصنيف ضمن صناعة السينما. وهذا يعود إلى ممارسات جديدة في هوليوود المعاصرة. فبدلاً من إنتاج خط التجميع الذي كان معهوداً في نظام هوليوود القديم، حيث كان

النجوم والمخرجون والفنيون يرتبطون بعقود طويلة الأجل، في هوليوود المعاصرة يتم التعاقد مع المواهب فيلماً بعد فيلم. وبدلاً من تحديد بضعة مخرجين على أنهم مبدعون، على كل مخرج (ذكراً أم أنثى) تقديم نفسه على أنه مبدع للحصول على عمل. فلا بد للمخرجين من أن يطوروا لأنفسهم أسلوباً بصرياً مميزاً لكي يُنْظَر في اختيارهم لمشروع ما:

بمعاملة صانعي الأفلام كما يعامل المقاولون المستقلون، يشدد نظام الإنتاج الجديد على تطوير أسلوب شخصي مميِّز ما يزيد من القيمة السوقية للمخرجين الأفراد بدلاً من معاملتهم كقطع يمكن تبديلها بسهولة. ويطور مخرجون من أمثال ستيفن سبايلبرغ وديفيد لينش وبريان دي بالما Brian DePalma وديفيد كروننبرغ David Cronenberg طرقاً مميِّزة لبناء الحكايات وتحريك آلات التصوير ومونتاج مشاهدهم، طرقاً تصبح معروفة لكل من جمهور السينما والمسؤولين التنفيذيين في الاستوديوهات. وقد وفر ظهور نظرية "المبدع" في العقد السابع من القرن العشرين لهؤلاء المخرجين طريقة في توضيح هذه الميول الأسلوبية والدفاع عنها على أساس أنها قيِّمة على نحو فريد.

هنري جنكنز، "الشِعْريّات التارِيخية" في **مداخل إلى الأفلام الرائجة**، جوان هولوز ومارك جانكوفتش، ص ١١٥.

نظرة ثاقبة

يمكن للمرء أن يطرح مقولة أن مخرجي هوليوود المعاصرين يُسَوَّقون على أنهم مبدعون، كل له صورته المميزة. ويستخدَم اسم المخرج للتوصل إلى صفقات في مرحلة قبل الإنتاج (باعتبار أن اسم المخرج يمكن أن يضمن للمسؤولين التنفيذين أسلوباً معيناً في صنع الفيلم) وبصورة خاصة في توزيع الأفلام وتسويقها: ففيلم **الرجل الوطواط وروبين** (١٩٩٧) يُعرَّف في مشاهده التسويقية على أنه "أحد أفلام جويل شوماكر Joel Schumacher" ومن الواضح أن فيلم **العالم المفقود: الحديقة الجوراسية** (١٩٩٧) هو "أحد أفلام ستيفن سبيلبرغ" وهكذا.

للمزيد من القراءة

جون كوغي (المحرر)، **نظريات التأليف**

Caughie, John (ed.), *Theories of Authorship* (London: British Film Institute, 1981).

عينة من المقالات تمثّل المدارس المختلفة في "الإبداع" على الرغم من أن كوغي أعطى نفسه الحرية في القطع من بعض المقالات، وفي بعض الأحيان قطعاً عنيفاً.

روجر كوك وغيرد غيمندن (المحرران)، **سينما ويم وندرز: الصورة والحكاية وحالة ما بعد الحداثة.**

Cook, Roger and Gerd Gemünden (eds.), *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative , and the Postmodern Condition* (Michigan: Wayne State University Press, !997).

مجموعة من المقالات واسعة النطاق تصلح كمقدمة لسينما وندرز وأيضاً كمناقشة تفصيلية لأفلام معينة (بما فيها **حتى نهاية العالم** و**أجنحة الرغبة).**

جان دوشيه، **ألفرد هتشكوك**

Douchet, Jean, *Alfred Hitchcock* (Paris: 1967; Cashier du Cinema, 1999).

جيم هيلير، **دفاتر السينما: العقد السادس من القرن العشرين: الواقعية المحدثة، هوليوود، الموجة الجديدة؛ العقد السابع من القرن العشرين: الموجة الجديدة، السينما الجديدة، إعادة تقييم هوليوود.**

Hillier, Jim (ed.), *Cashier du Cinéma, the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (Cambridge: Mass: Harvard University Press, 1985); *The 1960s: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood* (1986).

المجلدان الأولان في سلسلة من ثلاثة مجلدات تحتوي مقالات نموذجية من **دفاتر السينما**. مجموعة لا غنى عنها.

جيم هيلير، **هوليوود الجديدة**

Hillier, Jim (ed.), *The New Hollywood* (New York: Continuum, 1993).

أنا مدين في حديثي عن المخرجات السينمائيات اللواتي يعملن في هوليوود للفصل المعنون "فرص غير متساوية: صانعات الأفلام" في كتاب هيلير، ص ١٢٢ – ١٤٢.

هنري جنكنز، "الشِعْريّات التاريخية" في كتاب جوان هولوز ومارك جانكوفتش (المحرران)، **مداخل إلى الأفلام الرائجة**

Jenkins, Henry, "Historical Poetics" in Joanne Hollows and Mark Jancovich (eds), *Approaches to Popular Films* (Manchester: Manchester University Press, 1995), pp. 99-122.

يقدّم جنكنز نظرة عامة للمدخل الداخلي (أو الشعري) إلى السينما. وهو إضافة مفيدة للفصل الأول من هذا الكتاب.

ديبورا جرمين وشون ردموند (المحرران)، **سينما كاثرين بايغلو: منتهكة هوليوود**

Jermyn, Deborah and Sean Redmond (eds), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor* (London: Wallflower Press, 2003).

مجموعة مقالات أكاديمية عن كاثرين بايغلو، تشتمل على دراسة مفصلة لفيلم **أيام غريبة**.

كريستينا لين، "من **عديم الحب** إلى **نقطة الانكسار**: مسار كاثرين بايغلو في معمعة العمل،" **مجلة السينما**

Lane, Christina, From *The Loveless* to *Point Break*: Kathryn Bigelow's trajectory in action, *Cinema Journal*, 37, 4 (1998), pp. 59 – 81.

فحص علمي لأول أربعة أفلام في مسار بايغلو المهني، وهو يركز على قضايا الجنس (من حيث الذكورة والأنوثة).

أليسون مكمان، **أليس غاي بلانشيه: حالمة السينما الضائعة**

McMahan, Alison, *Alice Guy Blanché: Lost Visionary of the Cinema* (New York: Continuum, 2002).

تاريخ مفصل لعمل أول امرأة تعمل صانعة للأفلام.

فكتور بركنز، **الفيلم بصفته فيلماً: فهم الأفلام والحكم عليها**

Perkins, Victor, *Film as Film: Understanding and Judging Movies* (Harmondsworth: Penguin Books, 1972; New York: Da Capo Press, 1993).

كتاب مهم عن نقد الأفلام الروائية وتقييمها. ويجمع بركنز بين مداخل الواقعيين والشكليين (انظر الفصل الأول من هذا الكتاب) بطرح مقولة إن الفيلم هو وسيلة هجينة، تتألف من نزعات واقعية وشكلية في الوقت نفسه. ولكي يُقَيَّم الفيلم أنه فيلم جيد فإنه يجب أن يحقق توازناً بين الواقعية والشكلية. وحسب قول بركنز، يمكن للفيلم أن يحقق هذا التوازن بأن ينتج أولاً صوراً

تلتزم بالمبادئ الواقعية حول الصدقية (أي حول الأمانة في نقل الحياة الواقعية)، وثانياً بإضافة معان رمزية (أو شكلاً ذا مغزى) إضافة غير متطفلة على الصور الواقعية.

إريك روميه وكلود شابرول، **هتشكوك: أول أربعة وأربعين فيلماً**

Rohmer, Eric, and Claude Chabrol, *Hitchcock: The First Forty-Five Films* (New York: Ungar, 1979).

أول دراسة لأفلام ألفرد هتشكوك في كتاب كامل، نُشر أول مرة بالفرنسية عام ١٩٥٧، وهو من تأليف كاتبين بارزين من **دفاتر السينما**.

أندرو ساريس، **السينما الأمريكية: المخرجون والاتجاهات، ١٩٢٩ – ١٩٦٨**

Sarris, Andrew, *The American Cinema: Directors and Directions: 1929 – 1968* (New York: Da Capo Press, 1996).

هذا الكتاب الذي نُشر أول مرة عام ١٩٦٨ ولحسن الحظ أعادت دار دي كابو نشره، هو إنجيل الدراسات عن المبدعين. وقد تكون التصنيفات الأحد عشر التي يصنف ساريس بها المخرجين (مثل "أقل مما تراه العين" و"افسح مجالاً للمهرجين!") مضحكة إلى حد ما، لكن طول الكتاب الذي يعادل طول معجم والمقالات الصغيرة عن المخرجين – الأمريكيين في معظمهم – لا تقيّم بثمن.

مارك شيفاس، "طريقة مانيلي،" مجلة **الفيلم**

Shivas, Mark, Minneli's method, *Movie*, 1 (1962), pp. 17 – 18.

يفحص شيفاس الطريقة التي تسمو فيها أفلام مينيلي فوق سيناريوهاتها من خلال ترتيب المشهد.

فرانسوا تروفو، "نزعة معينة في السينما الفرنسية" في كتاب بيل نيكول (المحرر)، **تحركات وطرق**

Trauffaut, François, "A Certain Tendency of the French Cinema" in Bill Nichol (ed.), *Moves and Methods* (Berkeley: University of California Prerss, 1976), pp. 224 – 37.

هجوم تروفو الشهير وموضع الجدل على "تراث الجودة" الفرنسي وترويجه لفكرة مخرج الأفلام بصفته مبدعاً.

جينيت فنسندو، **موسوعة السينما الأوروبية**

Vincendeau, Ginette (ed.), *Encylopedia of European Cinema* (London: Cassell, 1995).

كتاب مرجعي شامل ومثقِّف فيه قدر خفيف من التحيز للسينما الفرنسية. والبنود الأطول قيّمة على نحو خاص.

مايكل ووكر، **موضوعات هتشكوك**

Walker, Michael, *Hitchcock's Motifs* (Amesterdam: Amesterdam University Press, 2005).

يبذل المؤلف جهداً كبيراً في تعداد الأفكار والموضوعات التي تتكرر في أفلام ألفرد هتشكوك.

روبين وود، **أفلام هتشكوك**

Wood, Robin, *Hitchcock's Films* (London: Zwemmer, 1965).

دراسة وود الإبداعية الشهيرة عن هتشكوك، وقد خضعت هذه الدراسة عدة مرات للتنقيح والإضافات منذ نشرها لأول مرة عام ١٩٦٥.

أشياء ينبغي تَذَكُّرُها

- هدف سياسة المبدعين هو التمييز بين المخرجين بصفتهم فنانين (مبدعين) والمخرجين بصفتهم مجرد فنيين (مرتّبي مشاهد).
- المبدع هو مخرج يبدي انسجاماً في الأسلوب والموضوع عبر أفلامه.
- الناقدون الإبداعيون يعطون أفضلية للمخرج باعتباره الطرف الذي ينقل السيناريو إلى صورة بصرية على الشاشة.
- واضع سياسة المبدعين هو فرانسوا تروفو، وذلك في مقاله "نزعة معينة في السينما الفرنسية،" التي يهاجم فيها مدرسة "تراث الجودة" الفرنسية في صنع الأفلام، وخاصة بسبب اعتمادها على السيناريو.
- يعطي الناقدون الإبداعيون أفضلية لمخرجي هوليوود (بمن فيهم هتشكوك وهوكس ولانغ وفورد وسيرك وفولر وراي) الذين يسمو أسلوبهم البصري فوق السيناريوهات التي تفرضها الاستوديوهات.
- الكثيرون من النقاد الإبداعيين المرتبطين بمجلة **دفاتر السينما** في العقد السادس من القرن العشرين (تروفو وغودار وشابرول وروميه وريفيت) بدؤوا يصنعون أفلامهم الإبداعية الخاصة في العقد السابع، وقد تخلوا عن السيناريو، مفضلين عليه الارتجال والتلقائية.
- طُوِّرَت سياسة المبدعين في بريطانيا في مجلة **الفيلم** وفي أمريكا الشمالية

على يد أندرو ساريس.

- جميع النقاد الإبداعيين يعتبرون هتشكوك مبدعاً لا جدل حوله بسبب الانسجام في أسلوبه ومواضيعه.
- يتألف أسلوب هتشكوك من:

١) تشديد على المونتاج والمونتاج التركيبي؛

٢) عدد كبير من لقطات وجهة النظر؛

٣) التصوير في أماكن محصورة، ما وضع هتشكوك أمام تحدٍّ فيما يتعلق بكيفية بناء المَشاهد.

- تشمل مواضيع هتشكوك:

١) حكاية تنطوي على تحقيق (عادة في جريمة قتل)، تكون الشخصية الرئيسية فيها إما المحقق أو الشخص الذي يخضع للتحقيق؛

٢) الاعتراف والذنب؛

٣) التشويق (الإثارة)؛

٤) الجريمة الكاملة؛

٥) الرجل الخطأ.

- وندرز مبدع من مخرجي السينما الألمانية الجديدة.
- تشمل المواضيع الرئيسية في أفلام وندرز:

١) تأثير ثقافة أمريكا الشمالية؛

٢) أفلام الطريق؛

٣) الارتباط الذكوري؛

٤) استحالة العلاقات بين الذكور والإناث.

ا تشمل العناصر الأسلوبية في أفلام وندرز:

١) تشديد على الصورة وليس على الحكاية؛

٢) تشديد على الوقت الميت.

٤

الأجناس الفيلمية: تعريف الفيلم النموذجي

ستتعلم في هذا الفصل:

- **الفرق بين دراسات الأفلام التي تدور حول المبدع والتي تدور حول الأجناس الفيلمية**
- **مدخلان إلى دراسة أفلام الأجناس: المدخل الوصفي والمدخل الوظيفي، بالإضافة إلى نقاط القوة والضعف في كل منهما.**
- **دراسات جديدة لأفلام الميلودراما ("فيلم المرأة الساقطة" و"ميلودراما المرأة المجهولة" و"فيلم المرأة الشديدة التوتر").**
- **الأفلام السوداء الكلاسيكية والجديدة (أو "المحدثة")، بمن في ذلك مخرج الأفلام السوداء المحدثة جون دال.**
- **أفلام الخيال العلمي في العقد السادس من القرن العشرين مثل غزو خاطفي الأجساد ومعانيها السياسية الملتبسة.**

شكلت أفلام الأجناس جل العمل السينمائي، أو الجبل الجليدي من الأفلام تحت القمة الظاهرة فوق الماء التي فُهِمَت في الماضي فهماً عاماً على أنها فن سينمائي.

باري كيث غرانت، **مقدمة إلى الأجناس الفيلمية (كتاب قراءة)**، ص xi.

ما يمكن توقعه من الناقد السينمائي – الذي يجلس ويشاهد الأفلام أسبوعاً بعد أسبوع – هو المساهمة بتطوير علم جمالي للفيلم النموذجي.

لورنس ألوواي

الفيلم الذي ينتمي إلى جنس فيلمي هو منتج من منتجات الجملة في صناعة السينما الهوليوودية. وفي حين أن المدخل الإبداعي إلى سينما هوليوود الذي بحثناه في الفصل السابق يعطي أفضلية للاختراع والإبداع الشخصي، فإن دراسة الأجناس تعطي الأهمية للتقاليد والمعنى الجماعي.

نظرة ثاقبة

تشدد المدرسة الإبداعية على الطبيعة الفريدة للفيلم، بينما تشدد دراسة الأجناس على التشابهات الموجودة بين مجموعة من الأفلام. وتعطي دراسة الأجناس الأهمية لالتزام الفيلم بمجموعة من التقاليد الموجودة مسبقاً.

وبعبارة أكثر دقة، تحدد المدرسة الإبداعية الصفات التي تجعل أفلام أحد المخرجين فريدة، بينما تحدد دراسة الأجناس الخصائص المشتركة لمجموعة معينة من الأفلام. وتجمّع المدرسة الإبداعية مجموعة صغيرة من الأفلام معاً حسب خصالها الأسلوبية المعينة، التي تعتبر بمثابة توقيع المخرج عليها. وتجمّع دراسة الأجناس مجموعة كبيرة من الأفلام حسب الخصائص المشتركة التي تجعل الفيلم منها نموذجاً صادقاً عن نوعه.

ويمكن التعبير عن التباين بين المدرسة الإبداعية ودراسة الأجناس وفق الأساسين التاليين:

| تعطي دراسة الأجناس الأهمية لما هو عام ومتعرف عليه وعادي ونموذجي ومألوف وتقليدي ووسطي ومقبول في مجموعة من الأفلام.

| تعطي المدرسة الإبداعية الأهمية لما هو محدد وفريد وغير عادي ومبتكر واستثنائي ويمثل تحدياً في مجموعة من الأفلام.

ويمكن بالطبع تحليل الفيلم نفسه من منظور دراسات الأجناس أو من منظور المدرسة الإبداعية. وكل من المنظورين سيسلط الأهمية على جوانب مختلفة من الفيلم. على سبيل المثال، تمت دراسة **فينوس الشقراء** (١٩٣٢) كفيلم ينتمي إلى أحد الأجناس – وهو الميلودراما – وكفيلم إبداعي، فيلم من إخراج المبدع الشهير جوزيف فون سترنبرغ، يحتوي على الخصائص النموذجية لترتيب المشهد، مثل ضحالة العمق الذي يتولد عن قماش شفاف أو شبكة في مقدمة الشاشة تغطي الصورة بأكملها، وهذا يحجب القصة والشخصيات لصالح تقليص مساحة القصة إلى شيء تجريدي، ما يشدد على النسق والنسيج والإيقاع (من المؤكد أن سترنبرغ قلل من أهمية القصة والشخصية إلى درجة أنه أراد أن تعرض أفلامه بالمقلوب!) وسأبحث أدناه **فينوس الشقراء** بوصفه ميلودراما.

يوجد مدخلان رئيسيان إلى الأجناس الفيلمية: المدخل الوصفي والمدخل الوظيفي. يقسم المدخل الوصفي مجموعة أفلام هوليوود إلى فئات حسب الجنس الفيلمي، ويعرّف كل جنس حسب خصائصه أو صفاته المشتركة. لكن مجرد وصف الصفات المشتركة لكل جنس فيلمي لا يكفي. ويحتاج هذا المدخل الوصفي لأن يستكمَل بمدخل يعرّف وظيفة أفلام الأجناس. وسنبحث أدناه كيف يمكّننا مفهوم الجنس الفيلمي من تحديد العلاقة بين أحد الأفلام والمجتمع الذي يتم فيه إنتاجه واستهلاكه. وهذا يستدعي تعريف الفيلم الذي ينتمي إلى جنس معين بأنه أسطورة ثقافية. وفي النصف الثاني من هذا الفصل سنرى كيف حاول نقاد الأجناس وصف وتعريف وظيفة ثلاثة أجناس فيلمية: الميلودراما والفيلم الأسود وأفلام الخيال العلمي في العقد السادس من القرن العشرين.

مشكلات في دراسة الأجناس

تعني كلمة "جنس" "النوع" أو "الفئة." ودراسة الفيلم كجنس تعني معاملته لا على أنه كيان فريد، بل بصفته عضواً في فئة عامة، أو في نوع معين من الأفلام. وفي المدخل الوصفي يصنَّف الفيلم ضمن فئة معينة من الأجناس الفيلمية إذا كان يملك الخصائص أو الصفات الضرورية لذلك الجنس. فهدف المدخل الوصفي إلى الأجناس هو إذن تصنيف أو ترتيب عدد كبير من الأفلام ضمن عدد صغير من المجموعات. لكن في دراسة الأفلام على الأقل، لا ترتب عملية التصنيف هذه الأفلام ضمن أجناس ترتيباً منهجياً. ذلك أن الخطوط الفاصلة بين أجناس الأفلام غائمة وليست مرسومة بوضوح. وفوق ذلك، ليست الأجناس ساكنة، بل هي تتطور. لذلك فإن خصائصها المشتركة تتغير مع مرور الزمن. وكثير من الأفلام هجينة الجنس باعتبارها تحتوي على الخصائص المشتركة لأكثر من جنس واحد. وأحد الأمثلة النموذجية هو أفلام راعي البقر المغني التي تحتوي خصائص كلا الفلمين، الموسيقي الغنائي وأفلام الغرب.

نظرة ثاقبة

في إحدى المقابلات، يقول ديفيد لينش (مخرج **الطريق الضائع**): "لا أحب الأفلام التي تنتمي إلى جنس واحد فقط، لذلك فإن [**الطريق الضائع**] هو مزيج من الأشياء. ففيه شيء من أفلام الرعب وشيء من أفلام الإثارة، لكنه في الأساس فيلم غامض. وهذا وصفه. فيلم غموض" (ديفيد لينش، ١٩٩٧، ص xiii).

وتظهر مشكلات أخرى في المدخل الوصفي. على سبيل المثال، كيف نحدد الأجناس؟ هل نعتمد على أصناف حددتها صناعة السينما، أو على فئات

وضعها نقاد الأجناس؟ وكيف نحدد الخصائص المشتركة لجنس من الأجناس؟ إذا بدأنا بوضع الأفلام معاً في مجموعات ثم تحديد خصائصها المشتركة، فلا بد لنا أن نسأل أنفسنا: "لِمَ وضعنا هذه الأفلام معاً في مجموعة واحدة؟" وإذا أجبتَ أن السبب هو صفاتهاالمشتركة، فإنك تكون قد استبقت الهدف الوصفي لدراسات الأجناس، الذي هو بالضبط لتحديد هذه الصفات المشتركة.

لذلك فإن المدخل الوصفي للأجناس مُحَمَّل بالصعوبات. وفي نهاية هذا الفصل سنرى أن المدخل الوظيفي أيضاً يطرح صعوبات. لكن هذه الصعوبات لن تثنيني عن محاولة رؤية النتائج التي حققها كلا المدخلين الوصفي والوظيفي إلى أفلام الأجناس حتى الآن.

أفلام الأجناس بصفتها أسطورة

تولِّد أفلام الأجناس توقعات تُكَيِّف استجاباتنا. فالصبغة المألوفة لكل فيلم من أفلام الأجناس تمكِّن كل مُشاهد من التنبؤ بما يظهر فيها وتوقُّعِه. ويعطي الفيلم الذي ينتمي إلى أحد الأجناس آمالاً ووعوداً، ويمنح المشاهدين السرور إذا حقق هذه الآمال والوعود. وفي دراستنا لأفلام الأجناس، علينا أولاً عزل الأنماط والمواضيع التي يتكرر ظهورها فيها. وبالنسبة لنقاد الأجناس، هذه الأنماط المتكررة ليست مجرد أنماط شكلية، بل هي تعكس القضايا والمشكلات ومصادر القلق والمصاعب والهموم الأساسية لمجتمع ما، وعلى نحو أكثر عمومية قيم ذلك المجتمع، كما تعكس الطرق التي يحاول بها أفراد ذلك المجتمع معالجة هذه القضايا والمشكلات الأساسية. لذلك فإن الفيلم الذي ينتمي إلى أحد الأجناس مُرْضٍ إذا عالج تلك القضايا والمشكلات التي يتوقع منه المشاهدون أن يعالجها. والفيلم الذي ينتمي إلى أحد الأجناس هو شكل من التعبير الجماعي، مرآة مرفوعة أمام وجه المجتمع تجسّد وتعكس مشكلات ذلك المجتمع وقيمه المشتركة.

كما أن الفيلم الذي ينتمي إلى أحد الأجناس يقدم حلولاً لتلك المشكلات، ويدعم القيم الاجتماعية. بالطبع لا يستطيع الفيلم الذي ينتمي إلى أحد الأجناس أن يقدم حلولاً حقيقية لقضايا ومشكلات حقيقية، فحلوله خيالية ومثالية. لكن هذا قد يفسر أحد العوامل التي تجذب المشاهدين إلى السينما، وإلى الفيلم الذي ينتمي إلى أحد الأجناس بصورة خاصة: فهو يقدم حلولاً خيالية لمشكلات حقيقية، رغم أن هذه الحلول تبدو أثناء مشاهدة الفيلم أكثر من مجرد شطحة خيال. فقط بعد مغادرة دار السينما، ونحن نحاول الوصول إلى بيوتنا، أو بعد أن نغلق جهاز التلفزيون، تبدأ المشكلات الحقيقية بالظهور من جديد.

من هذه المناقشة لأفلام الأجناس، يمكننا أن نطرح مقولة إن مشاهدتها هي نوع من الطقس الاجتماعي. ودراسة أفلام الأجناس هي إحدى طرق دراسة الثقافة التي تنتج هذه الأفلام وتستهلكها. ويطرح باري كيث غرانت Barry Keith Grant مقولة إن:

من المؤكد أن إحدى طرقنا الأساسية في فهم الأجناس الفيلمية وفي شرح تطورها وتغيّر حظها من الرواج ومن الإنتاج هي النظر إليها باعتبارها تعابير جماعية عن الحياة المعاصرة تعزف وتراً شديد الرنين بالنسبة للمشاهدين. وعملياً من المسلم به في نقد الأجناس أن الأفلام الموسيقية الغنائية في العقد الرابع من القرن العشرين، على سبيل المثال، " تُفَسَّر" على أحد المستويات على أنها هروب إلى عالم الخيال في عصر الركود الاقتصادي، وأن الفيلم الأسود في العقد التالي كان يعبّر أولاً عما سببته الحرب العالمية الثانية من اقتلاعات اجتماعية وجنسية، ثم عن خيبة الأمل عند انتهاء الحرب، وأن أفلام الخيال العلمي التي لا تحصى في العقد السادس جسدت توترات الحرب الباردة والقلق النووي الجديدين في ذلك العقد.

"التجربة والمعنى في أفلام الأجناس،"

كتاب قراءة عن الأجناس الفيلمية، ص١١٦– ١١٧.

يوفر الفيلم الذي ينتمي إلى أحد الأجناس درساً في كيفية التصرف ضمن المجتمع وكيفية التعامل مع المشكلات والهموم الراهنة. لكنه لا يوفر طرقاً حيادية في التعامل مع المشكلات الاجتماعية. بدلاً من ذلك، يعطي وصفة، هي عبارة عن مجموعة مفضلة من القيم، قيم العقيدة الرأسمالية، التي تشدد على الفرد: حق الفرد في التملك، والأعمال التجارية الخاصة، والثروة الشخصية، والعائلة المصغرة التي تبقى الزوجة فيها في المنزل ويعمل الزوج، وضرورة الالتزام بالقوانين الأخلاقية والاجتماعية، وما إلى ذلك.

الدراسات الجديدة للميلودراما

في الصفحات التالية سنستعرض الخصائص المشتركة للميلودراما السينمائية ثم سننظر إلى دراسات حديثة قسمت جنس الميلودراما إلى شرائح أرقّ. وقد دُرِسَ جنس الميلودراما دراسة مستفيضة؛ انظر على سبيل المثال كتب باربَرا كلنغر Barbara Klinger وكريستين غلِدهيل Christine Gledhill وجاكي بيارز Jackie Byars (للمزيد من القراءة، ص ١٣٠). وبدلاً من محاولة تلخيص هذا الكم الضخم من الأعمال وتكرار استنتاجاته، أرى فائدة أكبر في التركيز على الدراسات الأحدث ذات التركيز الأدق. لكن قبل ذلك، بضع ملاحظات عامة.

تاريخياً حلت الميلودراما محل الدين كطريقة في التفكير في المسائل والصراعات الأخلاقية. فكما هو الحال بالنسبة للدين، تلعب الميلودراما وظيفة توضيح الاختيارات الأخلاقية التي علينا أن نختارها في حياتنا. لهذا فالصراع بين الخير والشر محوري في الميلودراما. لكن بدل التركيز على ما هو مقدس، كما يفعل الدين، تركز الميلودراما على المسائل والصراعات الأخلاقية كما يتعرض لها الناس العاديون على أساس شخصي ويومي.

وكثيراً ما يُعَرَّف جنس الميلودراما على أنه جنس نسائي، لأنه يمثل القضايا والمشكلات ومصادر القلق والصعوبات والهموم التي تتعرض النساء لها في عالم يسيطر الرجل عليه، أو في مجتمع أبوي. وأول الخصائص في الميلودراما وأكثرها طغياناً أو شيوعاً هي أنها تخضع لسيطرة شخصية نسائية فعالة. وقد حاولتُ أدناه أن أدرج الخصائص الأولية للميلودراما:

- كثيراً ما تسيطر امرأة على الحكاية في الميلودراما.
- تروي الميلودراما منظور الضحية، وبالارتباط مع الخاصية أعلاه، يمكن القول إن الميلودراما تحول شخصيتها النسائية إلى ضحية.
- تجعل الميلودراما الصراع الأخلاقي موضوعها أو محتواها الرئيسي، وخاصة الصراعات الأخلاقية التي تخوضها النساء ضمن مجتمع أبوي.
- تستند الميلودراما عادة إلى طريقة السرد الشامل المعرفة. وفي الفصل الثاني، استُعْمِلَت ميلودراما دوغلاس سيرك **الاستحواذ الرائع** لتوضيح السرد الشامل المعرفة.
- تتكون حبكة الميلودراما من التواءات غير متوقعة وانقلابات حادة في مجرى القصة.
- تتألف حبكة الميلودراما أيضاً من أحداث ولقاءات تحدث بالمصادفة.
- تسيطر الأسرار على حبكة الميلودراما.
- ختاماً، تحتوي الميلودراما على عُقَد درامية تزيد الحبكة تعقيداً وتولِّد الصراعات الأخلاقية.

تحتوي جميع أعمال الميلودراما تقريباً على بعض هذه الخصائص أو عليها كلها، رغم أنها ليست جميعاً خاضعة لسيطرة المرأة. فعبارة ميلودراما ذكورية تطلق على عدد من أفلام دوغلاس سيرك (مثل **مكتوب على الريح**، ١٩٥٦، و**الملائكة الملطخون**، ١٩٥٧) لأن الحكايات فيها تخضع لسيطرة

رجال، وهم يوضعون في موضع الضحية ويخوضون صراعات أخلاقية لأنهم لا يستطيعون ملء الدور الذي حدده لهم مجتمع أبوي.

سننظر الآن إلى بعض دراسات الميلودراما الأحدث والأكثر دقة في التركيز. سننظر أولاً في ما تدعوه ليا جيكوبز Lea Jacobs "فيلم المرأة الساقطة،" ثم نحلل **فينوس الشقراء** (فون سترنبرغ، ١٩٣٢) باعتباره فيلم امرأة ساقطة. وبعد ذلك سأبحث ما يدعوه الفيلسوف ستانلي كافِل Stanley Cavell "ميلودراما المرأة المجهولة" ثم أحلل فيلم **البارحة فقط** (جون ستال، ١٩٣٣) باعتباره ميلودراما امرأة مجهولة. وفي النهاية سأفحص ما تسميه ماري آن دون Mary Ann Doane "فيلم المرأة الشديدة التوتر" وأبحث باختصار عدة أفلام تنتمي إلى هذا الجنس الفرعي.

فيلم المرأة الساقطة

على الرغم من أن مصطلح "فيلم المرأة الساقطة" قد استخدم منذ فترة، فقد أصبح الآن مصطلحاً خالداً من خلال كتاب لجيكوبز اسمه: **أجور الخطيئة: الرقابة وفيلم المرأة الساقطة، ١٩٢٨ - ١٩٤٢** (١٩٩١). وتشمل عينة صادقة عن أفلام المرأة الساقطة **أنا كارنينا** (كلارنس براون Clarence Brown، ١٩٣٥) و**آن فيكرز** (جون كروموبل John Cromwell، ١٩٣٣) و**الوجه الطفولي** (ألفرد غرين Alfred Green، ١٩٣٣) و**الأم العازبة** (غارسون كانين Garson Kanin، ١٩٤١) و**الشارع الخلفي** (روبرت ستيفنسون Robert Stevenson، ١٩٤١) و**فينوس الشقراء** (سترنبرغ، ١٩٣٢) **وكاميل** (جورج كيوكر George Cukor، ١٩٣٧) و**المرأة الموسومة** (لويد بيكون Lloyd Bacon، ١٩٣٧).

تُعَرّف جيكوبز هذه المجموعة من الأفلام على النحو التالي:

تدور هذه الأفلام حول امرأة ترتكب جنوحاً جنسياً مثل الزنا بعد الزواج أو ممارسة الجنس السابقة للزواج. وفي النسخ التقليدية من الحبكة، تُنْفى من المساحة المحلية التي تشغلها العائلة وتتعرض لتدهور مطوَّل.

أجنحة الخطيئة، ص x.

وبسبب الطبيعة الجانحة في محتوى هذه الأفلام، فقد هوجمت بشدة. وتحاول جيكوبز أن توضح كيف أن الرقابة شكّلت فيلم المرأة الساقطة وحددته، أو بعبارة أكثر دقة، كيف فرضت الرقابة تقاليد سردية معينة على الاستوديوهات التي تصنع أفلام المرأة الساقطة. لذلك يمكن العثور على تأثير الرقابة في الطريقة التي أثرت بها على منطق السبب والنتيجة في الفيلم.

كما رأينا في الفصل الثاني، تخضع الأفلام الروائية الكلاسيكية لمنطق السبب والنتيجة، وهذا يعني إدراك المُشاهد لكون أن أحد الأفعال أو الأحداث ناتج عن فعل أو حدث آخر. وعادة تصدر هذه الأفعال والأحداث عن شخصية واحدة، أو مجموعة صغيرة من الشخصيات، تقوم بهذا الشكل ببدء أفعال الفيلم وأحداثه وحفزها وربطها معاً بمنطق السبب والنتيجة، وذلك طوال الفيلم بأكمله. لكن رقباء الأفلام اعتبروا بعض الأفعال والأحداث مسيئة . وفي أوائل العقد الرابع من القرن العشرين، وبسبب الضغط الشعبي (وبصورة خاصة فيلق الحشمة، الذي يضم في عضويته أحد عشر مليون شخص، والذي أوصى جميع أعضائه بمقاطعة الأفلام المسيئة)، فقد أسست صناعة الأفلام الهوليوودية نوعاً من الرقابة المنظمة ذاتياً، حيث توجب إرسال سيناريوهات جميع الأفلام إلى لجنة علاقات الاستوديوهات قبل بدء التصوير. بعد ذلك، كانت الاستوديوهات السينمائية تحاول إدخال اقتراحات الرقباء في السيناريو قبل التصوير، وهكذا فإن السيناريوهات كانت تراقب على نحو أساسي في هوليوود، وليس الفيلم النهائي. وكانت توصيات الرقباء عادة تجعل تشويه

منطق السبب والنتيجة في الفيلم ضرورياً، إذ أن الرقابة لم تؤثر كثيراً بما تصوره الأفلام، بل بطريقة تصويرها له.

تبيّن جيكوبز أنه على مستوى الفيلم بأكمله، فإن الرقابة سعت إلى تشجيع أشكال من تمثيل الأحداث لا لبس فيها (أي تشجيع الأفلام ذات الرسالة الأخلاقية الموحدة). ولكن على مستوى اللقطة والمشهد، أوصى الرقباء بأن يصور صانعو الأفلام التي تنطوي على إساءة بطريقة غير مباشرة. وأدت هذه الاستراتيجية إلى أشكال ملتبسة من تمثيل الأحداث.

تحلل جيكوبز بتفصيل كيف أثرت الرقابة في **فينوس الشقراء**. وقبل استعراض تحليل جيكوبز، سأقوم بتلخيص حبكة الفيلم. يتمحور الفيلم حول مغنية كاباريه سابقة تدعى هيلين Helen Faraday (مارلين ديتريتش Marlene Dietrich) وزوجها الكيميائي نِد Ned فاراداي (هربرت مارشال Herbert Marshall) وابنها جوني Johnny. يصاب ند بتسمم كيميائي لا يمكن علاجه إلا في أوروبا. ومن أجل دفع تكاليف الرحلة والعلاج، تعود هيلين إلى المسرح. وأثناء وجود ند في أوروبا حيث يخضع للعلاج، تنشأ علاقة بين هيلين وسياسي ثري يدعى نيك تاونسند Nick Townsend (كاري غرانت). ولدى عودته، يكتشف ند أن هيلين على علاقة مع رجل آخر ويحاول الحصول على حضانة جوني. لكن هيلين تهرب مع جوني. ونتيجة لذلك فهي تصل إلى حالة من الفقر المدقع وتصبح مومساً. ويعثر عليها شرطي متخفٍ استأجره زوجها وتتخلى عن ابنها. لكنها تدريجياً تستعيد السيطرة على نفسها وتصبح مغنية كاباريه شهيرة. وفي أوروبا، تقابل نيك ثم يعودان إلى أمريكا لتتمكن هيلين من رؤية ابنها مرة أخرى. لكن خلال الزيارة، تقرر هيلين البقاء مع نِد وجوني.

من الواضح أن **فينوس الشقراء** ميلودراما، للأسباب التالية. هو فيلم تسيطر عليه امرأة هي هيلين فاراداي، وهي ضحية. وخلال الفيلم تواجهها صراعات أخلاقية: عليها التخلي عن حياتها الفنية الناجحة من أجل الحياة

العائلية، وهي تنام مع نيك من أجل الحصول على مال لعلاج زوجها، وتغادر منزلها هي وابنها حين يكتشف زوجها علاقتها مع رجل آخر، وتتخلى عن ابنها وفيما بعد تعود إلى بيتها من جديد. وهذه ليست اختيارات واضحة المعالم تختارها هيلين، فكل منها يتطلب تضحية ويولِّد معضلة أخلاقية. ومع ذلك فإن معظم النساء اللواتي يعشن في مجتمع أبوي يشاركن في الكثير من هذه المعضلات. وتوجد عدة التواءات غير متوقعة وانقلابات حادة في الحبكة: فنِد يعود باكراً من أوروبا وهكذا يكتشف علاقة زوجته مع رجل آخر (وهو السر الرئيسي في الفيلم)، وهيلين تنهض بنفسها من الفقر المدقع بسرعة كبيرة وتصبح نجمة كاباريه في أوروبا. ويتقابل ند وهيلين أول مرة مصادفة أثناء قيام ند بجولة على الأقدام في ألمانيا، وتتقابل هيلين ونيك مصادفة في أوروبا حين تصبح نجمة كاباريه شهيرة (اللوحة ٦).

بالنسبة للرقباء، كانت توجد ثلاث مشكلات أساسية في **فينوس الشقراء**: ١) العلاقة بين هيلين فاراداي ونيك تاونسند؛ ٢) مشاهد هيلين وهي تغوي الزبائن؛ ٣) نهاية الفيلم. وقد قام مخرج الفيلم فون سترنبرغ بإدخال متطلبات انتقادات النقاد في السيناريو أو تحاشى هذه الانتقادات من خلال معالجة منطق الفيلم السببي.

يشير سيناريو **فينوس الشقراء** أنه بعد الغناء في إحدى الليالي في نادٍ من النوادي، يتوجب على هيلين أن تنام مع نيك لتحصل على ٣٠٠ دولار لتدفعها من أجل علاج زوجها في أوروبا. ومن الواضح أن تصوير نيك وهو نائم مع هيلين كان موضع اعتراض الرقباء، لكن سترنبرغ صوره على نحو جعله مقبولاً (لكن على حساب جعل المشهد ملتبساً). فأولاً نرى هيلين ونيك في غرفة ملابس هيلين. ويتبع ذلك مشهد نيك وهو يكتب شيكاً بمبلغ ٣٠٠ دولار لصالح هيلين. وأخيراً نرى لقطة تصور إيصال هيلين بالسيارة إلى بيتها. وعلى المُشاهد أن يتصور الجزء المحذوف من الحكاية، وهو بالتحديد أنه بعد أن تقابل نيك وهيلين في غرفة ملابسها، عادت هيلين إلى شقة نيك

ونامت معه مقابل مبلغ ٣٠٠ دولار. وهكذا فعلى المُشاهد استنتاج سبب تصرف نيك حين يكتب الشيك.

في وقت لاحق من الفيلم، يعرض نيك على هيلين شقة أثناء وجود زوجها في أوروبا. لكننا لا نرى هيلين أو نسمعها تقبل العرض. ولا نعرف أنها قبلت عرض نيك إلا حين تعود إلى شقتها الفارغة لتأخذ بريدها. وكما هو الأمر بالنسبة للمشهد الذي ورد وصفه هنا، فإن هذا عرض غير مباشر لأحداث وجدها الرقباء موضع اعتراض (وهي بالتحديد سكن امرأة متزوجة مع رجل آخر). فهذا الجزء من الفيلم يقول على نحو غير مباشر إن هيلين تعيش مع نيك في شقته. لكن لأننا لا نرى على الشاشة اشتراك هيلين في السكن مع نيك، فإن الرقباء لا يستطيعون الاعتراض. ويمكن للمًشاهد، من خلال معلومات قليلة فقط، أن يستنتج سبب عودة هيلين إلى شقتها الخاصة لتأخذ بريدها، وهو أنها قبلت عرض نيك بأن تعيش معه في شقته. وبدلاً من أن حدوث المادة موضع الاعتراض على الشاشة، يدفع الفيلم المُشاهد لاستنتاجها.

وأثناء سقوط هيلين – أي حين تهرب وتأخذ ابنها جوني – تلجأ إلى ممارسة البغاء. وقد اعترض الرقباء على عدة مَشاهد في السيناريو تمشي فيها هيلين في الشوارع وتغوي الرجال، ويقبض عليها شرطي سري، ثم توجه المحكمة لها تهمة الإغواء. في الفيلم الفعلي، حُذِف المشهد الذي تمشي فيه هيلين في الشوارع وتقوم بالإغواء. ومع ذلك، فهي تظهر في المحكمة (رغم أن القبض عليها يكون بتهمة التشرد وليس الإغواء). لذلك فإن هيلين تظهر في المحكمة بدون دافع – إذ لا تظهر أثناء القبض عليها أو قيامها بأي إزعاج. في أحد المشاهد نراها هي وجوني يركبان عربة قش. يُقطع هذا المشهد وننتقل إلى لقطة لبطاقة من مكتب الأشخاص المفقودين تشير إلى أن هيلين قد رؤيت. قطع آخر إلى مشهد هيلين تقاد إلى المحكمة بتهمة التشرد.

أحد المَشاهد الذي يتألف من مادة اعترض عليها الرقباء لكنها ذات أهمية بالغة لمنطق السبب والنتيجة في الفيلم قد حُذِف، ما أدى إلى سلسلة من المشاهد ملتبسة ومتقطعة. في وقت لاحق من الفيلم، نرى هيلين فعلاً وهي تقوم بالإغواء (إذ تغوي الشرطي السري) لكن الحافز الموضوع لهذا المشهد ليس حصول هيلين على المال من ممارسة الجنس، بل إن الحافز له هو أن تهين هيلين الشرطي السري (ومن الواضح أن هذا مقبول لدى الرقباء!).

في الختام، نحتاج أن نقول شيئاً عن نهاية **فينوس الشقراء**. في إحدى نسخ السيناريو، يقال إن نِد زوج هيلين أقام علاقة مع مدبرة المنزل. وكان هذا سيعطي هيلين سبباً كافياً لأن تحتفظ بابنها وتتزوج نيك تاونسند. في هذه النسخة من النهاية، تحافظ هيلين على مهنتها الناجحة في العمل الفني، وتحتفظ بابنها، وتتزوج البطل الرومانسي. لكن الرقباء اعترضوا أن هذه النهاية تنتهك ما أسموه ""قاعدة تعويض القيم الأخلاقية،" التي تقول إنه يجب التعويض عن جميع الأفعال الأخلاقية ضمن الفيلم من خلال معاقبة الشخصية اللاأخلاقية أو التكفير عن أساليبها اللاأخلاقية. لكن في هذه النهاية غير المصوّرة لفيلم **فينوس الشقراء**، لا يحدث تعويض عن انحراف هيلين الأخلاقي (السكن مع نيك، ممارسة البغاء، الخ.)، بل يتعادل مع العمل اللاأخلاقي الذي يرتكبه زوجها. وكان قرار سترنبرغ في السيناريو النهائي أن ينهي الفيلم الحقيقي بجمع الزوج ند مع زوجته هيلين مقبولاً لدى الرقباء لأنه يعني أن هيلين تخلت عن نيك تاونسند وعن مهنتها الفنية الناجحة لصالح أن تعود إلى الحياة العائلية من أجل ابنها. وهكذا فإن علاقة هيلين الغرامية غير الشرعية وممارستها البغاء تجدان تعويضاً في نهاية الفيلم في عواطفها الأمومية والتزامها بقيم المجتمع الأبوي.

ميلودراما المرأة المجهولة

بالنسبة لكافِل، "الإخفاق" هو الصفة التي تُعَرِّف ميلودراما المرأة المجهولة. هذا الإخفاق هو عدم قدرة على التَعَرُّف – إخفاق شخصية الرجل في التعرف على امرأة من الماضي كان له معها علاقة حب قصيرة. لكنه أيضاً إخفاق شخصية المرأة في البرهنة للرجل على وجودها – أي إخفاقها في أن يتعرف عليها رجل كان لها معه في الماضي علاقة حب قصيرة. وشخصية المرأة مسيطرة على كل المعلومات ذات العلاقة، بينما يتميز الرجل بجهله. ويتولد الصراع الأخلاقي والسر والعقدة الدرامية في ميلودراما المرأة المجهولة من افتقار شخصية الرجل إلى التعرف على شخصية المرأة. ويمكن تلخيص المسألة الأخلاقية في ميلودراما المرأة المجهولة بالسؤال التالي: كيف يجب على المرأة المجهولة تعريف الرجل الذي أحبته فيما مضى بنفسها؟ وفوق ذلك، هل تكشف له السر الذي تتذكره هي وحدها؟ وتُصَوَّر العقدة الدرامية في هذه الأفلام على شكل نضال: "نضال المرأة لفهم سبب عدم تعرف الرجل عليها أو رفضه التعرف عليها أو سبب أن التعرف عليها أصبح غير ذي صلة (ستانلي كافل، **مناقشة الدموع**، ص ٣٠). وربما يكون كافل محقاً أكثر لو أنه سمى هذا الجنس الفرعي "ميلودراما المرأة المنسية،" لأن من الواضح أنه ينطوي على فقدان للذاكرة.

ويعتبر كافل أن الأعمال التي تمثل جوهر ميلودراما المرأة المجهولة هي **نور الغاز** (جورج كيوكر، ١٩٤٤) و**رسالة من امرأة مجهولة** (ماكس أوفلس Max Ophuls، ١٩٤٨) و**والآن أيها المسافر** (إرفنغ رابر Irving Rapper، ١٩٤٢) و**ستيلا دالاس** (كينغ فيدور King Vidor، ١٩٣٧). لكن كما سأحاول أن أبين في تحليلي التالي، فإن **البارحة فقط** (جون ستال، ١٩٣٣) هو أيضاً ميلودراما امرأة مجهولة، وهو فيلم لا يذكره كافل مطلقاً.

يبدأ فيلم **البارحة فقط** في يوم انهيار وول ستريت Wall Street. يخسر

جيم إمرسون Jim Emerson (جون بولز John Boles) كل ماله ومال أصدقائه. لذلك يدخل إلى غرفة مكتبته لينتحر، لكنه يجد رسالة طويلة على مكتبه. عندئذ يعود الفيلم إلى الماضي ليتتبع القصة التي ترويها الرسالة. تبدأ الرسالة بلقاء جيم وهو في زي عسكري مع ماري لين Mary Lane (مارغريت سولافان Margaret Sullavan) في حفلة لبعض الجنود. ويخرجان من الحفلة معاً ليتمشيا على ضفة بحيرة. حين يعودان إلى الحفلة، يكتشفان أن الجميع قد غادروا، لذلك يوصل جيم ماري إلى بيتها. يذهب جيم للقتال في الحرب دون أن يودع ماري. فيما بعد، تتحدث ماري مع أمها، التي تحزن وتشعر بالخزي من الخبر الذي تخبرها ماري به (نكتشف فيما بعد أن الخبر هو أن ماري حامل). تذهب ماري إلى نيويورك لتقيم مع عمتها جوليا Julia، وتنجب ماري صبياً، وفيما بعد تذهب لتحيي جيم عند عودته من الحرب. لكن جيم يخفق في التعرف على ماري. وتنشئ ماري ابنها بنفسها، كما أنها تنجح في العمل كمصممة أزياء. بعد سنوات عديدة، تقابل ماري جيم مرة أخرى في حفلة تقام بمناسبة رأس السنة. لكن جيم لا يعرفها. تمرض ماري بعد فترة قصيرة جداً وتقرر إرسال الرسالة إلى جيم. وتنتهي الرسالة قبل موتها تماماً. ثم نعود إلى جيم وهو يقرأ الرسالة. يهرع إلى بيت ماري، لكن يكون قد فات الأوان، فماري قد ماتت. لكن جيم يُعَرِّف ابنه بنفسه.

ما يحدد أن **البارحة فقط** هو ميلودراما امرأة مجهولة هو عجز جيم إمرسون عن التعرف على ماري بعد عودته من الحرب (أو من وجهة النظر المعاكسة إخفاق ماري في جعله يتعرف عليها). هذه البنية القائمة على عدم المعرفة تصبح أكثر درامية بسبب أن جيم هو والد طفل ماري غير الشرعي.

لذلك فإن سوء حظ ماري في كونها تحمل وهي غير متزوجة يتعاظم بإخفاق جيم في التعرف عليها. وكان يمكن أن تصبح ماري امرأة ساقطة بالإضافة إلى كونها امرأة مجهولة لولا رجاحة عقل عمتها جوليا في نيويورك. وتعلق جوليا "إن هذا النوع من الأشياء لا يصلح حتى لأن يكوّن

ميلودراما جيدة،" ومن المفترض أنها تعني بذلك ميلودراما القرن التاسع عشر الأدبية والمسرحية، التي تصبح فيها المرأة التي تتخطى الحدود جنسياً بصورة آلية امرأة ساقطة منبوذة من المجتمع. والعمة جوليا تمنع ماري من أن تتحول إلى امرأة ساقطة، لكن لا تستطيع منعها من أن تصبح امرأة مجهولة.

وتخطر ثوان قليلة من التوتر الدرامي أثناء عودة جيم من الحرب، وذلك حين نرى وجه ماري في لقطة قريبة جداً حين تدرك أخيراً أن جيم لم يعرفها، وتصبح هذه هي اللحظة الحاسمة في تعريف الفيلم على أنه ميلودراما امرأة مجهولة. هذه اللحظة تتكون من تفاوت شديد القسوة في المعرفة بين جيم وماري، وبالتالي بين جيم والمُشاهد، لأن الفيلم يتبنى بالطبع وجهة نظر الضحية الأنثى. والتفاوت في المعرفة يتولد بواسطة السرد الشامل المعرفة، وهذا السرد هو من الخصائص المميزة للميلودراما. وبعد ذلك تتركز حكاية الفيلم بأكملها على حل هذا التفاوت. لكن هذا الحل يتأخر بسبب تضحية ماري بالذات (وفيما بعد بسبب إدراكها أن جيم تزوج امرأة أخرى). ولا يتم التغلب على التفاوت في المعلومات إلا حين تكتب ماري رسالة إلى جيم على فراش موتها.

وفوق ذلك، علينا أن نتذكر أن التفاوت في المعرفة في الفيلم يتقاطع مع علاقة جنسية غير شرعية أدت إلى حمل. ومثل هذا الانحراف يجب معاقبته وفق منطق الرقيب الذي يستدعي تعويض القيم الأخلاقية. وتتحقق العقوبة في ميلودراما المرأة المجهولة بموت المرأة أو موت الطفل غير الشرعي أو موتهما كليهما. وهنا تلاحظ اختلافاً جوهرياً بين فيلم ماكس أوفلس **رسالة من امرأة مجهولة** (١٩٤٨) وفيلم **البارحة فقط** (وهما فيلمان فيما عدا ذلك شبيهان جداً أحدهما بالآخر). ففي فيلم أوفلس تموت كل من المرأة المجهولة وطفلها غير الشرعي، بينما يعيش الطفل في **البارحة فقط** لكن الأم تموت.

هذا الاختلاف بين الفيلمين في غاية الأهمية لفهم دور الأب في ميلودراما المرأة المجهولة. فلأن كلا الطفل غير الشرعي والمرأة المجهولة يموتان في **رسالة من امرأة مجهولة**، لا يمكن التعويض عن هاتين الميتتين إلا من خلال موت الأب و**رسالة من امرأة مجهولة** ينتهي أثناء استعداد الأب لخوض مبارزة من المؤكد أنه سيخسرها. أما في **البارحة فقط** فإن الأب يعيش محققاً الخلاص لنفسه بواسطة العناية بالطفل، بما أن الأم قد ماتت قبل قليل (فكما هو شائع في الميلودراما، يصل الأب "بعد فوات الأوان" بقليل). وموت ماري عند نهاية **البارحة فقط** هو تعويض عن انحرافها الجنسي غير الشرعي (وكذلك نجاحها في مجال الأعمال). في بداية **رسالة من امرأة مجهولة**، نرى الأب ستيفان Stefan يستعد لمغادرة فيينا بعد أن يتلقى تحدياً لمبارزة. لكن بعد قراءة الرسالة من ليسا Lisa، المرأة المجهولة، يغير ستيفان نيته ويقرر القتال في المبارزة التي ستؤدي إلى موته. عكس ذلك يحدث في **البارحة فقط**. فجيم على وشك الانتحار بعد خسارته ماله كله (وأموال جميع أصدقائه) في انهيار وول ستريت. لكن بعد قراءة رسالة ماري، يجد جيم أملاً جديداً ويهرع ليرى ابنه. لذلك فإن الرسالة في كلا الفيلمين تطلق نقطة انعطاف في حكاية الفيلم، لأنها تغير مجرى الأحداث تغييراً درامياً بالنسبة لشخصية الرجل. وهذا ملحوظ أكثر في **البارحة فقط**، لأن أكثر من ست عشرة دقيقة من زمن العرض تمرّ قبل اكتشاف رسالة ماري. ويستغرق الفيلم أكثر من ربع ساعة لتقديم عدد من الشخصيات التي تأثرت بالانهيار في وول ستريت، ما يقودنا إلى الاعتقاد أن بقية الفيلم ستكون حول نتائج انهيار وول ستريت وتأثيراته على هذه الشخصيات. لكن رسالة ماري فيما بعد تغير مجرى الفيلم بواسطة عودة مطوّلة إلى الماضي.

نحتاج إلى العودة إلى اللحظة التي يخبر الفيلم المُشاهد بحمل ماري. فالعلاقة غير الشرعية والحمل الذي ينجم عنها يصوَّران على نحو غير مباشر، كما هي الحال بالنسبة للمادة التي تنطوي على احتمال الإساءة في

فينوس الشقراء. ولكن على خلاف **فينوس الشقراء**، يحتوي **البارحة فقط** على لحظات تعطى في الوقت نفسه قدراً أكبر مما تستحق وأقل مما تستحق من التصوير على الشاشة. فعلاقة الحب غير المشروع وحمل ماري لا يصوران كما يستحقان من حيث أنه لا يتم التصريح بشكل علني في الفيلم أن ماري حامل. ولا يعترف الفيلم بوضع ماري إلا بعد ولادة الطفل. ومع ذلك، فإن حالة ماري تعطى أكثر مما تستحق من حيث أن الفيلم يلمح باستمرار، وخلال عدة مَشاهد، إلى علاقة ماري غير الشرعية وحملها.

أثناء سير ماري وجيم نحو البحيرة في ضوء القمر، هناك اضمحلال للصورة لعدة ثوان. وبعد ظهور الصورة من جديد نرى جيم وماري يمشيان بسرعة مبتعدين عن البحيرة. يتوقفان ليقوم جيم بربط وشاح ماري، ثم تقطع آلة التصوير المشهد لتنتقل إلى لقطة مقربة متوسطة لوجه ماري، مع التشديد على تعبير الشعور بالذنب عليه. وعملياً، هذا الجزء من الفيلم – أو بدقة أكبر اضمحلال الصورة وقيام جيم بإعادة ربط وشاح ماري – يقول على نحو غير مباشر إن ماري وجيم قد مارسا الجنس قبل قليل.

بعد المشهد الذي تعلم فيه ماري أن جيم ذهب إلى الحرب، يتم قطع إلى مشهد تتجادل ماري فيه مع أمها والأم تتحدث عن حلول العار بالأسرة. وتقرر ماري السكن مع عمتها جوليا الواسعة الأفق في نيويورك، الذي تتحدث عما حدث على أنه مجرد أحد هذه الأحداث البيولوجية. وبشكل إجمالي، تتحدث ماري عن حملها مع أمها وعمتها جوليا لأكثر من ثلاث دقائق ونصف من زمن عرض الفيلم، بدون ذكر كلمة "حامل" فعلياً. قارن هذه الصيغة المطوّلة من العرض غير المباشر مع الحذوفات السردية المتقطعة البالغة القصر في فيلم سترندبرغ **فينوس الشقراء**. إضافة إلى ذلك، فإن **البارحة فقط**، مثل **فينوس الشقراء**، يمثل المشكلات والمصاعب التي تتعرض لها المرأة في مجتمع أبوي، لكن في حالة **البارحة فقط**، تتعلق المشكلات بالحمل بدون زواج.

فيلم المرأة الشديدة التوتر

في فيلم المرأة الشديدة التوتر، وهذا جنس فرعي عرَّفَتْه ماري آن دون في كتابها **الرغبة في الرغبة**، تعاني الشخصية الأنثى الفعالة من حالات ذهنية مثل القلق أو الخوف البالغ. وبالإضافة إلى الاتصاف ببعض خصائص الميلودراما أو بجميعها، يحتوي فيلم المرأة الشديدة التوتر أيضاً على واحدة أو أكثر من الخصائص التالية:

- الفيلم مبني على خوف امرأة من أن زوجها يخطط لقتلها (يخيم شبح جريمة القتل على مؤسسة الزواج).
- يكون الزوج عادة قد سبق له الزواج وتوفيت زوجته السابقة في ظروف غامضة.
- يحتوي الفيلم على موضع في المنزل لا تستطيع المرأة الوصول إليه.

وتستقي البنية السردية لفيلم المرأة الشديدة التوتر من الرواية القوطية، من آن رادكليف Ann Radcliffe إلى دافني دو مورييه Daphne Du Maurier. بل إن أول أفلام المرأة الشديدة التوتر، وهو فيلم ألفرد هتشكوك **ريبيكا** (١٩٤٠)، مقتبس من رواية دو مورييه التي تحمل العنوان نفسه. وتشمل الأفلام الأخرى التي تنتمي إلى هذا الجنس **نور الغاز** (كيوكر، ١٩٤٤) و**جين إير** (روبرت ستيفنسون، ١٩٤٤) و**السلم اللولبي** (روبرت سيودماك Robert Siodmak، ١٩٤٦) و**زوجتا السيد كارول** (بيتر غودفري Peter Godfrey، ١٩٤٧) و**السر خلف الباب** (فريتز لانغ، ١٩٤٧).

من حيث الصفة الأولى، كيف تبدأ الزوجة بالخوف من أن زوجها يخطط لقتلها؟ إن هذا يعود بالضبط للصفتين الأخريين لفيلم المرأة الشديدة التوتر، وهما موت الزوجة الأولى والسر الذي يخفيه الزوج ويقفل عليه خلف أبواب مغلقة (وكلتا الصفتين تعودان إلى حكاية **ذي اللحية الزرقاء** الشعبية).

في فيلم هتشكوك **ريبيكا**، كانت ريبيكا الزوجة الأولى للشخصية الذكورية الرئيسية ماكس دي ونتر Max de Winter. ومثل الزوجة الأولى للشخصية الذكورية الرئيسية في أكثر أفلام المرأة الشديدة التوتر، تموت ريبيكا في ظروف غامضة. ففي **السر خلف الباب**، الزوجة الأولى لمارك لامفير Mark Lamphere التي تدعى إليانور Eleanor ماتت أيضاً في ظروف غامضة. وفي **زوجتا السيد كارول**، تموت الزوجة الأولى حين يقرر السيد كارول (همفري بوغارت) أن يتزوج سالي Sally (باربرا ستانويك Barbara Stanwyck) (اللوحة ٧). لكن بعد سنة ونصف من الزواج، تمرض سالي وفي الوقت نفسه تكتشف أن السيد كارول قد وقع في حب امرأة أخرى. وبعد أن يكذب الزوج على سالي عدة مرات، تدرك أنه يخطط لقتلها.

والسر المخبّأ خلف باب مقفل هو الصفة الثانية التي تؤدي إلى شعور المرأة بالقلق البالغ. في **جين إير** يوجد بالطبع السر المقفل عليه في غرفة البرج، المخبأة عن جين. وفي **نور الغاز**، الغرفة المقفلة هي السقيفة التي يبحث الزوج فيها عن مجوهرات عمته الميتة. وبحث الزوج الذي ينتج عنه أصوات غريبة ويخفض نور الغاز في غرفة الزوجة هو بالضبط ما يساعد على إثارة شعورها بالقلق الشديد. وفي **ريبيكا**، يغلَق الكوخ في بيت القوارب وغرفة نوم ريبيكا كلاهما في وجه الزوجة الجديدة للسيدة دي ونتر. وفي **زوجتا السيد كارول** يقفل الزوج استوديو الرسم الذي يعمل فيه. ففي الاستوديو رسم السيد كارول صورة لسالي وهو يحتفظ بها بعيداً عن أنظارها (لأن من عادة السيد كارول أن يرسم لوحة "وفاة" لزوجته بعد أن يكون قد قرر قتلها). وعن غير قصد، يترك السيد كارول مفتاح الاستوديو مع ابنته (ابنة الزوجة الأولى) وهكذا فإن سالي والابنة (التي تدعى بي Bea) تقرران دخول الاستوديو حين يكون السيد كارول في لندن. ودخول سالي الغرفة المحرمة لإرضاء فضولها هو الذي يشعرها بالقلق الشديد، لأنها تواجه صورة "الوفاة" الخالية من الجمال التي رسمها زوجها لها.

الحافز الرئيسي الذي يوجّه الحكاية في فيلم المرأة الشديدة التوتر هو أن تميِّز الزوجة الثانية (زوجة السيد كارول الثانية، وزوجة السيد دي ونتر الثانية في **ريبيكا**، وسيليا Celia لامفير، الزوجة الثانية لمارك لامفير في **السر وراء الباب**) نفسها عن الزوجة الأولى لتكتسب هويتها الخاصة وتتحاشى أن تلقى المصير نفسه مثل الزوجة الأولى. وقد لاحظ كثير من المعلقين أن الحكاية القوطية تشدد على القرب بين الأم والابنة، وكذلك تشدد على خوف الزوجة من أن تكون مثل أمها. لذلك هذا أحد المخاوف التي يمثلها فيلم المرأة الشديدة التوتر. ومن الممكن أننا نستطيع القول إن وظيفة فيلم المرأة الشديدة التوتر محددة جداً: خوف المرأة من أن تكون مثل أمها. ولأن الحافز في حكاية فيلم المرأة الشديدة التوتر هو محاولة الزوجة الثانية أن تميز نفسها عن الزوجة الأولى، فإننا نستطيع القول إن وظيفة فيلم المرأة الشديدة التوتر – كما هو الحال في الحكايات القوطية بشكل عام – هو إقناع النساء أنهن لسن أمهاتهن.

لذلك فإن دون تعرِّف فيلم المرأة الشديدة التوتر ليس على أساس صفاته المشتركة فحسب، بل كذلك وفق وظيفته، أي الطريقة التي يعالج بها مخاوف وهموم جمهوره من الإناث.

الفيلم الأســـود

لا يعتبر الكثيرون من النقاد السينمائيين أن "الفيلم الأسود" هو جنس فيلمي، بل أسلوب متبع ضمن أفلام الإثارة أو أفلام رجال العصابات. لكنني أعتقد أن الفيلم الأسود يمتلك عدداً كافياً من الصفات المشتركة وله وظيفة ثقافية تجعل من الممكن تمييزه كجنس مشروع. وسأقوم هنا باستعراض الصفات الأسلوبية والسردية المشتركة في الفيلم الأسود، ثم النظر باختصار إلى وظيفته الاجتماعية.

من حيث ترتيب المشهد وترتيب اللقطة (وهذه هي الطريقة التقليدية في تعريف الفيلم الأسود)، فإن الفيلم الأسود يتصف بما يلي:

- وسائل تعبيرية، مثل استخدام توزيع النور والظلام في الإضاءة والتأطير المنحرف، ما يولّد تبايناً شديداً في الصورة مكوناً من ظلال كثيفة وصور ظلية وخطوط مائلة وبُنى غير متوازنة.
- أساليب فنية ذاتية مثل الأصوات المضافة ومشاهد العودة إلى الماضي.
- تركيز متساوٍ على الممثلين وعلى الخلفية.

ويستخدم الفيلم الأسود الأساليب الفنية الشكلية التي تشوه الصورة والتي ورد بحثها في الفصل الأول. واستخدام الفيلم الأسود لهذه الأساليب يعزى عادة إلى تأثير الأفلام التعبيرية الألمانية (مثل **خزانة الدكتور كاليغاري**، ١٩٢٠) وجزئياً إلى كون الكثير من الأفلام السوداء من إخراج مخرجين أوروبيين مهاجرين إلى أمريكا مثل إدوارد دميتريك Edward Dmytryk وفريتز لانغ وروبرت سيودماك وبيلي وايلدر Billy Wilder.

من حيث الحكايات والمواضيع، يتمتع الفيلم الأسود بالصفات التالية:

- من حيث الشخصيات الرئيسية، امرأة مغوية ورجل يعاني التغرّب، يكون عادة محققاً سرياً خاصاً يعيش على أطراف القانون.
- شبكة من الشخصيات الثانوية (التي برغم كونها ثانوية تلعب دوراً بارزاً)، معظمها متأرجح أخلاقياً وتوجد علاقات متداخلة فيما بينها.
- حكايات ملتوية وغير مترابطة، تتولد من حوافز ملتبسة للشخصيات، والمحقق الخاص يتبع أدلة كاذبة، ويَحْدُث انقلابٌ مفاجئ في الحدث.
- وضع راوٍ أو معلق في الواجهة يحفز استعمال الصوت المضاف والعودة إلى الماضي.
- عرض الجريمة والتحقيق فيها.

| التشديد على خلفية حضرية واقعية (ما يعطي بعض الأفلام السوداء مظهراً شبيهاً بالأفلام الوثائقية).

| فقدان الأمل، ما يؤدي إلى اليأس والعزلة والشعور بالاضطهاد.

نظرة ثاقبة

المرأة المغوية هي الصفة السائدة في الفيلم الأسود. وهي تُقَدَّم على أنها امرأة مشتهاة لكنها خطرة، وهي تتحدى القيم الأبوية وسلطة الشخصيات الذكور. وفي الواقع يمكن وصف الفيلم الأسود على أنه صراع بين المرأة المغوية الجانحة والبطل المتغرّب. أحياناً يُدَمَّر البطل، لكن في حالات أكثر، يتغلب على إغراء المرأة المغوية ويدمرها.

والبطل المتغرّب هو عادة محقق سري. والأفلام السوداء مبنية على قصص وروايات كتاب من أمثال داشيِل هامِت Dashiell Hammet وريموند شاندلر Raymond Chandler وكورنل وولريتش Cornell Woolrich وجيمس م. كين James M Cain. وما هو مهم بالنسبة للمحقق السري في الفيلم الأسود هو أنه متميز بشكل شديد عن كلا الرجل النبيل ذي العقل المدبر، مثل شرلوك هولمز Sherlock Holmes والمحقق السري الممتثل الذي يعمل لصالح الشرطة المحترفة. أما المحقق السري الخاص فهو شخص وحيد يجسد قانونه الأخلاقي الخاص. والتشديد في الفيلم الأسود هو على الرجل المستقل الذي يقاتل المجرمين وعلى المرأة المغوية وعلى المنظمات الحكومية اللاإنسانية الفاسدة الخرقاء.

وهذان الشخصان – المرأة المغوية والبطل المحقق السري المتغرّب – هما أحد أعراض الجيشان الذي شهده مجتمع شمال أمريكا في العقد الخامس من القرن العشرين. وتشير الناقدات السينمائيات اللواتي ينتمين إلى الحركة النسائية أن المرأة المغوية هي "مُنْشَأ ذكوري" باعتبارها تعكس همّ الذكر

وشعوره بالخطر بسبب تغير أدوار المرأة خلال الحرب العالمية الثانية، وخاصة دخول المرأة مكان العمل الذي كان تقليدياً مقتصراً على الذكور. وهذا يشير إلى استقلال المرأة الاقتصادي، وحقيقة أن الكثيرات من النساء لم يعدن يؤمنّ بأن إنشاء عائلة هو أولويتهن الرئيسية، وأن عدد الوظائف المتوافرة للرجال العائدين من الحرب قد قلّ.

لكن الفيلم الأسود ليس مجرد رد فعل على سياقه التاريخي المباشر. والنظرة التقليدية تعتبر أن الفيلم الأسود سيطر من عام ١٩٤١ (بداية بفيلم جون هيوستون **الصقر المالطي**) إلى عام ١٩٥٧ (بفيلم أورسون ويلز **لمسة من الشر**). لكن الفيلم الأسود عاد إلى الظهور من جديد في هوليوود المعاصرة بأفلام مثل **الوداع الطويل** (روبرت ألتمان Robert Altman، ١٩٧٣) و**تشايناتاون** (رومان بولانسكي Roman Polanski، ١٩٧٤) و**حرارة الجسد** (لورنس كاسدان Lawrencde Kasdan، ١٩٨١) و**ببساطة الدم** (الأخوان كُوين Coen، ١٩٨٥) و**الغشاشون** (ستيفن فريرز Stephen Frears، ١٩٩٠) و**الروايات الرخيصة** (كونتن تارانتينو، ١٩٩٤) و**خاص من لوس أنجلس** (كيرتس هانسون Curtis Hanson، ١٩٩٧) وأفلام جون دال، بما فيها **اقتلني مرة أخرى** (١٩٨٩) و**غرب رِد روك** (١٩٩٣) و**الإغواء الأخير** (١٩٩٤). ولإنهاء هذا الجزء عن الفيلم الأسود، سننظر إلى الطريقة التي تطوِّر فيها أفلام دال السوداء المحدثة الصفات التقليدية للفيلم الأسود وتحوّلها.

أفلام جون دال السوداء المحدثة

في أول أفلام دال، **اقتلني مرة أخرى**، تسرق فاي فورستر Fay Forrester (جوان والي كيلمر Johanne Whalley-Kilmer) وفنس ميلر Vince Miller (مايكل مادسن Michael Madsen) مالاً من المافيا. وتخدع فاي فنس وتسرق المال منه. ولكي تهرب فاي من كلا المافيا وفنس، تستأجر

محققاً سرياً خاصاً يدعى جاك أندروز Jack Andrews (فال كيلمر Val Kilmer) ليتظاهر بقتلها كي تستطيع أن تتخذ هوية جديدة. وجاك يعاني من سوء الحظ، فهو مدين ببعض النقود لمرابين نصابين. وبسبب هذه الديون، يقبل جاك المهمة ويضع نفسه على هامش القانون ويقع في شرك شبكة الشر التي حاكتها فاي، المرأة المغوية. تدفع فاي خمسة آلاف دولار قبل أن ينفذ جريمة قتلها المصطنعة والمفروض أن تدفع له خمسة آلاف أخرى فيما بعد (تقول لجاك: "سأدفع لك عشرة آلاف دولار، نصفها الآن والنصف الآخر بعد أن أموت،" وهذا صدى لقول مشابه يرد في الفيلم الأسود **السيدة من شنغهاي** الذي أخرجه أورسون ويلز).

بعد جريمة القتل المصطنعة، تهرب فاي من جاك دون أن تدفع له الدفعة الثانية. لكنه مع مرور الوقت يعثر عليها في فيغاس، وتنشأ بينهما علاقة رومانسية. ويقرران أن يهربا معاً، لذلك يخططان لموت مصطنع لكليهما (تقول فاي لجاك: "اقتلني مرة أخرى")، وهذا يعني أن يغرقا في بحيرة. يخبّئ جاك المال قرب البحيرة لاسترجاعه حين يهربان. لكن أثناء استرجاع النقود، تخون فاي جاك وتطلق الرصاص عليه وتأخذ حقيبة النقود. ثم تهرب مع فنس، الذي تمكن من الوصول إليها. لكن فنس وفاي يُقْتَلان في اصطدام سيارتهما، ويبقى جاك حياً برغم إطلاق النار عليه، ونراه وهو يحمل حقيبة مختلفة تحتوي النقود. من الواضح أنه تعلم ألا يثق بفاي ثقة تامة، لذلك نقل النقود إلى حقيبة أخرى. وينتهي الفيلم وهو في سيارته ومعه المال.

يصور فيلم **اقتلني مرة أخرى** تبايناً بين المساحات المفتوحة الجلية الساطعة الواسعة والأماكن الداخلية الغائمة المظلمة المغلقة. وعلى خلاف الأفلام السوداء التقليدية، فإن خلفية أفلام دال السوداء المحدثة هي بلدات صغيرة بعيداً عن المدينة، وهذا موقع يثير المرأة المغوية ويغضبها، فهي تريد أن تعيش في المدينة. واللقطات المصاحبة لظهور الأسماء في الفيلم تتألف

جميعها من مشاهد صحراوية مفتوحة، وهذه طريقة غير تقليدية لبدء فيلم أسود.

وفاي هي المرأة المغوية، فهي مغرية لكنها خطرة وتقود البطل العديم الحظ، وهو المحقق السري الخاص جاك، إلى المتاعب. وتتعرف بسهولة على نقاط ضعفه وتستخدم معرفتها بهذه النقاط لاستغلاله والتحكم به. وفاي عديمة الرحمة في سعيها وراء المال، وتقوم تقريباً بكل شيء للحصول عليه، مبدّلة ولاءها من فنس إلى جاك ثم بالعكس حين يناسبها ذلك. بل هي مستعدة لأن تطلق النار على جاك بعد أن يكون قد أدى مهمته.

وختاماً، قد يكون من المفيد ملاحظة أن دال يشير إشارات مختصرة إلى أعمال هتشكوك طوال أفلامه. ففي **اقتلني مرة أخرى** يختار دال مسرحاً لجريمة قتل فاي المصطنعة موتيلاً يبدو بشكل ملحوظ مثل موتيل بيتس في فيلم **سايكو**. وإضافة إلى ذلك، فحين يُغْرق جاك السيارة في البحيرة، فهي لا تغرق بأكملها. والمشهد مُعَدّ بالطريقة نفسها كما في **سايكو** حين يغرق نورمان سيارة ماريون في المستنقع.

ويركّز فيلم دال الثاني **غرب رِد روك** – مثل **اقتلني مرة أخرى** – على شخصية الذكر الذي يعاني الوحدة، وهو في هذه الحالة المحارب السابق المصاب مايكل وليامز Michael Williams (نيكولاس كيج Nicholas Cage). ويبدأ الفيلم بداية مماثلة لبداية **اقتلني مرة أخرى،** في مشهد طبيعي مفتوح واسع ساطع النور وجليّ. يتقدم مايكل طالباً وظيفة مع فريق للتنقيب عن النفط، لكن إصابته في رجله تمنع توظيفه. وكونه يرفض أن يكذب حول إصابته يوضح أنه، مثل جاك في **اقتلني مرة أخرى**، شخص صادق ومستقيم. لكنه مثل جاك أيضاً يوقع نفسه في المشاكل. فهو عاطل عن العمل ولا مال لديه، ويجد نفسه في حانة في بلدة صغيرة تدعى رِد روك. وهنا يعتقد وين Wayne (ج. ت. والش J. T. Walsh) مالك الحانة خطأً أنه لايل Lyle القاتل المأجور. وكان وين قد استأجر لايل لقتل زوجته سوزان Suzanne (لارا فلين

بويل Lara Flynn Boyle) مقابل عشرة آلاف دولار (خمسة آلاف قبل الجريمة وخمسة آلاف بعدها). وبسبب الظروف التي يعيشها مايكل، فهو يأخذ المال.

وحين يقابل مايكل سوزان يحذرها من خطة زوجها. وتعرض هي على مايكل ضعف المبلغ كي يقتل زوجها. وحين تصبح الحبكة معقدة على نحو متزايد، يظهر القاتل المأجور الحقيقي (الذي يمثل دوره دنيس هَبر) ويكتشف مايكل أن وين وسوزان سرقا مليوني دولار وأن رجال مكتب التحقيقات الاتحادي يبحثون عنهما. لكن مايكل قد أصبح على علاقة رومانسية مع سوزان. وهي في البداية تُقَدَّم بصفتها الضحية، لكن ما إن يكتشف مايكل أمر المال المسروق حتى يدرك أنها مخادعة.

يصل الفيلم إلى نهايته مع وجود مايكل وسوزان ووين ولايل في مقبرة في الليل، حيث المال مخبّأ. وحين يستخرج المال، يصاب وين إصابة مميتة وتطلق سوزان النار على لايل. تهرب سوزان ومايكل في قطار شحن ومعهما المال، لكن سوزان توجه مسدسها إلى مايكل. ولحسن حظ الأخير، يتبين أن المسدس فارغ. وينتهي الفيلم بعد أن يلقي مايكل كلا سوزان والمال خارج القطار، وتظهر سيارات الشرطة وهي تتجه نحو سوزان.

من حيث الموضوعات البصرية، يشبه فيلم **غرب رد روك** فيلم **اقتلني مرة أخرى**. فهو يقارن المشاهد الطبيعية المفتوحة الواسعة ومجتمع البلدة الصغيرة مع المدينة. وفوق ذلك، فحين لا يركز **غرب رد روك** على المَشاهد الطبيعية تجري معظم أحداثه في الليل في غرف مغلقة مظلمة. ومن حيث الحكاية، يكاد **غرب رد روك** يكون متطابقاً مع **اقتلني مرة أخرى**. ففاي تتحول إلى سوزان وفينس إلى وين وجاك إلى مايكل. والفيلمان يركزان بصورة رئيسية على ثنائي رجل وامرأة (فاي وفنس / سوزان ووين) يسرقان مالاً ثم يخدعان أحدهما الآخر. والبطل النزيه (جاك / مايكل) الذي يعاني من قلة الحظ والمال ينحرف مؤقتاً ويتورط في الصراع بين الزوجين، أو بدقة

أكبر تقوم علاقة عاطفية بينه وبين المرأة المغوية، التي في نهاية المطاف تخونه بعد أن تكون قد استخدمته. لكنها مثل معظم النساء المغويات تلقى عقابها في النهاية (في **اقتلني مرة أخرى** تموت فاي في حادث سيارة، وفي **غرب رد روك** يُلقى القبض على سوزان). وفي كلا الفيلمين ينجو البطل. لكن في **اقتلني مرة أخرى** يحتفظ جاك بالمال، بينما يضيع المال في **غرب رد روك** (ماعدا رزمة من النقود يحتفظ مايكل بها).

ختاماً، توجد بضع لحظات هتشكوكية في **غرب رد روك**. فأولاً، يوضع مايكل في موضع "الرجل الخطأ،" وثانياً في مشهد على الطريق، يتعرض مايكل للدهس بالطريقة نفسها التي يكاد روجر ثورنهيل أن يُدهَس في **شمال – شمال غربي** (بعد أن ينجو من طيارة الرش الزراعي).

ويحتوي **الإغراء الأخير**، وهو فيلم دال الثالث، على بعض صفات الفيلم الأسود الموجودة في فيلميه الأولين، لكن هذه المرة يوجد تغيير في تركيز حكاية الفيلم، باعتبار أن **الإغراء الأخير** يتابع المرأة المغوية. فالمرأة المغوية هي بريدجت غريغوري Bridget Gregory (ليندا فيورنتينو Linda Fiorentino) التي تقنع زوجها الطبيب كلاي Clay (بيل بولمان Bill Pullman) ببيع الكوكايين الطبي لعصابة مخدرات بمبلغ ٧٠٠ ألف دولار. وبأسلوب دال المعهود، تخدع بريدجت كلاي وتترك المدينة ومعها المبلغ متوجهة إلى بلدة صغيرة، وهي في هذه الحالة بستون Beston. وفي حانة في هذه البلدة تقابل مايك (بيتر برِغ Peter Breg) البطل الساذج الضعيف القليل الحظ. وتقرر أن تقيم علاقة عاطفية مع مايك كي تختبئ من كلاي. كما أنها تحصل على عمل في بستون ومعها هوية جديدة (وهذه ظلال من **اقتلني مرة أخرى**). لكن كلاي المدين ببعض المال لمرابين نصابين (وهنا إشارة أخرى إلى **اقتلني مرة أخرى**) يستأجر محققاً سرياً خاصاً للعثور على بريدجت، وتتمكن هي من قتل المحقق السري وجعل موته يبدو وكأنه حادث. بعد ذلك تستغل مايك كي يخطط لقتل كلاي في شقته (وهي تنجز ذلك ليس فقط بفعل

سحرها لكن أيضاً من خلال معرفتها نقاط ضعف مايك، وخاصة تلك التي تتعلق بزواجه السابق). وكما يحجم مايك عن قتل سوزان في بيتها في **غرب رد روك**، فإن مايك عازف عن قتل كلاي. لكن بريدجت تقتل كلاي وتخون مايك بتلفيق أدلة الجريمة ضده. وفي نهاية الفيلم يكون مايك في السجن وتهرب بريدجت ومعها النقود.

الفوارق بين **الإغراء الأخير** وفيلمي دال السابقين هي على درجة الأهمية نفسها مثل العناصر المتشابهة. يفتتح **الإغراء الأخير** بمشهد خط الأفق في مدينة نيويورك، بدلاً من مناظر من بلدة صغيرة أو من الريف. ومع ذلك فالبلدة الصغيرة تلعب دوراً بارزاً فيما بعد في الفيلم. وبالإضافة إلى التركيز على المرأة المغوية، يُظهرها الفيلم وهي تنجح، فهذه المرة لا توجد محاولة في الفيلم للالتزام بالنظام التوجيهي حول تعويض القيم الأخلاقية. إذ أن بريدجت لا تلقى العقاب على سرقة ٧٠٠ ألف دولار، وعلى قتل زوجها، وعلى توريط مايك.

وتوجد لحظة هتشكوكية قرب بداية الفيلم. فبريدجت تهرب بالنقود أثناء استحمام كلاي. وهي تترك له رسالة قصيرة، تكتبها بالمقلوب، كما في الكتابة عبر المرآة. وفي هذا صدى لمشهد في **شمال – شمال غربي** حين "تهرب" إيف كيندول من ثورنهيل. وبينما يتظاهر هو بأنه يستحم، تجيب إيف على الهاتف، وتكتب ملاحظة تحتوي عنواناً، وتخرج. بعدها يقرأ ثورنهيل الملاحظة من خلال الأثر الذي تركته على الدفتر ويتبع إيف إلى العنوان المكتوب.

من الواضح أن استمرار الأسلوب والمواضيع عبر أفلام جون دال الثلاثة الأولى يميزه كمبدع، لكنه مبدع يصنع (أو يعيد اختراع) الفيلم الأسود. وهو يصنع أفلاماً ذكية منخفضة اللهجة وغير مدعيَة ومستقلة الإنتاج. وهي مصنوعة بتواضع، لكنها رائعة في أسلوبها، وعلى خلاف معظم الأفلام اليوم، فهي مبنية على سيناريوهات قوية. وقد كتب دال وديفيد وورفيلد David

Warfield **اقتلني مرة أخرى**، وكتب دال وأخوه ريك دال Rick Dahl **غرب رد روك**، وكتب ستيف بارانيك Steve Baranick **الإغراء الأخير**.

توسع دال بعد **الإغواء الأخير** ودخل في أجناس أخرى. ففي عام ١٩٩٦ أخرج فيلم **عصي على النسيان**، وهو فيلم إثارة من الخيال العلمي عن زوج يتعقب قاتل زوجته مستعملاً طريقة شديدة الذكاء في الاكتشاف. فهو يحقن نفسه بالسائل الذهني المأخوذ من زوجته لكي يستحوذ على ذكرى جريمة قتلها. ولا يخرج الفيلم بتاتاً عن هذه المقدمة المنطقية الملتوية البعيدة الاحتمال. ويبدو فيلم **عصي على النسيان** أنه يقلد أفلام العالم المجنون من الدرجة الثانية (التي شاعت في العقدين الرابع والسادس من القرن العشرين) لكنه يفتقر إلى لهجتها الساخرة.

وفيلم دال التالي هو **الجوالون** (١٩٩٨)، وهو دراما تركز على طالب حقوق حسن الشكل (مات ديمون Matt Damon) هو أيضاً لاعب بوكر موهوب. يساعد هذا الطالب صديقه القلق الخاسر الملقب بالدودة (إدوارد نورتون Edward Norton) الذي خرج لتوه من السجن لدفع الديون لدائنيه بلعب عدد كبير من لعبات البوكر وربحها خلال فترة قصيرة من الزمن. وينجح الفيلم في تصوير الجو الوسخ والنسيج اللذين تتصف بهما الغرف الخلفية التي تجري فيها ألعاب البوكر، وبين الحين والآخر يعيد خلق أجواء الفيلم الأسود. لكن تركيزه الرئيسي هو على نفسية مايك، الشخصية الرئيسية، وبحثه عن مهمته الحقيقية (محامٍ أم لاعب محترف). وهذا ليس فيلم حركة يزخر بالالتواءات والانعطافات في الحبكة. فمعظم الحدث يجري عند طاولة الورق، وينجح دال بين الحين والآخر في خلق لحظات من التوتر الشديد في هذه المَشاهد.

وفيلم دال **ركبة المتعة** (ويدعى أيضاً **قتل على الطريق**) هو فيلم هجين يجمع بين الإثارة والفيلم الأسود وفيلم الرعب، ويتكون من ثلاث شخصيات رئيسية تقوم برحلة برية عبر الولايات المتحدة تعمد إلى إثارة سائق شاحنة

غير مرئي يتولى بعد ذلك مطاردتها. وفي كل مشهد، يستخدم دال عدداً كبيراً من الكليشيهات التقليدية من أجناس الإثارة والرعب والفيلم الأسود، ولكنه يستعملها بتأثير جيد، فهو يصنع مَشاهد حركة جيدة الإيقاع ومليئة بالتوتر، مُحَدِّثاً أفلاماً أخرى مشهورة عن أخطار القيادة عبر البلاد، وخاصة فيلم ستيفن سبيلبرغ **مبارزة** (١٩٧١)، لكن كذلك أفلام لم تلق الاستحسان نفسه مثل **كاليفورنيا** (١٩٩٣) و**انهيار** (١٩٩٧).

وآمل أن تبين هذه الدراسة القصيرة لأفلام دال أن دراسة الإبداع ودراسة الأجناس يمكن الجمع بينهما، باعتبار أنهما تحتلان مركزين مختلفين على سلسلة متصلة. وكلما زدنا في دراسة أجناس فرعية ضمن الأجناس الرئيسية ازداد تحديدنا لعدد الأفلام التي نضعها في مجموعة واحدة، إلى أن نصل إلى أجناس فرعية خاصة جداً (كما فعل كافِل ودون على سبيل المثال) أو إلى أعمال مخرج معين.

الخيال العلمي في العقد السادس

تشترك أفلام الخيال العلمي في العقد السادس من القرن العشرين مع الفيلم الأسود في مشاعر القلق الشديد. بل إن أحد الأفلام، وهو **قبّلني تقبيلاً مميتاً** (روبرت ألدريتش Robert Aldrich) يجمع صفات من كلا الجنسين. ففيه صفات الفيلم الأسود من إضاءته التعبيرية إلى الصراع بين محقق سري وامرأة مغوية. ويسيطر على فيلم **قبّلني تقبيلاً مميتاً** البحث عن صندوق متوهج غامض، تفتحه المرأة المغوية في نهاية الفيلم، ما يؤدي إلى نتائج مميتة. من الواضح أن الصندوق يحتوي مادة نووية يسبب وقوعها في الأيدي الخطأ دماراً في العالم.

وفيلم الخيال العلمي من العقد السادس من القرن العشرين مفضل لدى نقاد الأجناس الذين يضطلعون بمهمة تفسير وظيفة أجناس الأفلام. قبل أن

نبحث وظيفة هذا الجنس، سننظر بإيجاز إلى صفاته المشتركة. فهو يتألف عادة من:

| تأمل لمضامين وعواقب التقدم العلمي والتقني.

| السفر في الفضاء أو الاتصال مع كائنات فضائية أو كلا الأمرين معاً.

| خلفية في المستقبل البعيد.

هذه الصفات الثلاث مترابطة على نحو واضح، باعتبار أن الجنس الفيلمي ينظر في الكيفية التي يأخذ العلم والتقنية بها الإنسانية إلى العوالم البعيدة في الكون والتي من المحتمل الاتصال من خلالها بأشكال أخرى من الحياة. وهذا إذن يؤدي إلى عدد من أفلام الخيال العلمي التي تتخذ بعض صفات أفلام الرعب باعتبار أن الكائنات الفضائية – التي يُرمز لها على أنها وحوش – تصبح خطراً خارقاً للطبيعة يهدد الإنسانية.

لكن أفلام الخيال العلمي في العقد السادس لا تقع في خلفية في المستقبل، بل في الحاضر، باعتبارها تتأمل مضامين وعواقب التقدم العلمي والتقني في الطاقة الذرية الحديثة الوجود. وتقدَّم المضامين والعواقب عادة (ولكن ليس دائماً) على أنها سلبية. على سبيل المثال، في فيلم **هم!** (غوردون دوغلاس Gordon Douglas، ١٩٥٤)، يُعْثَر على عرق من النمل العملاق يعيش في الجنوب الغربي الأمريكي. ويُحَدَّد سبب هذا النمل العملاق الذي يهدد الوجود الإنساني بأنه الغبار النووي الناتج عن التجارب الذرية. وشبيه بذلك أن الأرض مهددة في فيلم **حين تصطدم العوالم** (رودولف ماتيه Rudolph Maté، ١٩٥١)، وفي النهاية يدمرها نجم جانح. ويمكن قراءة النجم على أنه تصوير رمزي لحرب نووية قادمة وأن تدمير الأرض نتيجة حتمية. في هذين الفيلمين وأفلام كثيرة أخرى من الخيال العلمي في العقد السادس، يُعَرَّف السبب النهائي للخطر الذي تتعرض له الإنسانية على نحو غير مباشر بأنه الجنس البشري نفسه. فالبشر هم أسوأ أعداء أنفسهم. والخوف الظاهر في

أفلام الخيال العلمي في العقد السادس من القرن الماضي هو – لأول مرة في التاريخ – أن الجنس البشري قادر على تدمير نفسه، عن طريق علمه وتقنيته. لقد أصبحت الإنسانية فاقدة للمركزية ومعرضة للفناء. لذلك يمكن قراءة هذه الأفلام على أنها تعكس قلق الجمهور الأمريكي في العقد السادس من القرن العشرين.

لكن نقاد هذا الجنس الفيلمي لا يقرؤون الخطر دائماً على أنه تهديد صادر عن "الجنس البشري،" بل عن جزء منه، وبالتحديد الشيوعية. لذلك يمكن فهم أفلام الخيال العلمي على أنها حكايات رمزية عن الحرب الباردة. فالنمل استعارة مناسبة لتمثيل الشيوعيين في **هم!** لأن النمل هو كتلة من الجنود المحاربين المنظمين الذين يصعب التمييز بينهم، والذين يصورون في الفيلم على أنهم يهددون الجمهور الأمريكي. هذه كانت الصورة الأيديولوجية المرسَّخة عن الشيوعيين في أمريكا أثناء الحرب الباردة.

لكن أكثر الأفلام شهرة من تلك التي تُقرأ كحكايات رمزية عن الحرب الباردة هو **غزو خاطفي الأجساد** (دون سيغل Don Siegel، ١٩٥٦). فالفيلم يصور سكان بلدة صغيرة في كاليفورنيا يتم استبدالهم تدريجياً بأشخاص بيوض، أشخاص ينشؤون في جيوب من البيوض ويكون شكلهم مماثل تماماً للأشخاص الذين يحلون محلهم، لكن مع فارق حاسم، وهو أنهم يفتقرون إلى العواطف والأحاسيس. وإحدى الرسائل التي يبدو أن الفيلم يحاول ترسيخها هي أن الشيوعيين قد يكونون مثلنا في المظهر، لكنهم يفتقرون إلى صفة إنسانية بالغة الأهمية. ويمثّل الفيلم على نحو غير مباشر نتيجة غزو شيوعي واستيلاء على عقول الأمريكيين من خلال العقيدة الشيوعية. عملياً، يصور الفيلم نتيجة غسل الدماغ الذي يمارسه الشيوعيون: فالمرء يصبح إنساناً آلياً خالياً من العواطف وملتزماً التزاماً سلبياً بما تمليه دولة الديكتاتورية الجماعية.

هذه هي على الأقل الطريقة التقليدية في قراءة **غزو خاطفي الأجساد**. ولكن هل هي الطريقة الوحيدة؟ من المؤكد وجود احتمال بإعطاء الفيلم قراءة معاكسة تقريباً: إذ من الممكن تفسيره على أنه نقد للامتثال الهادئ بإيدولوجيا الحرب الباردة الأمريكية. فالإيديولوجيا التي رسختها الحكومة الأمريكية حول خطر الشيوعية على طريقة الحياة الأمريكية زرعت الخوف في الجمهور الأمريكي. والإيديولوجيا الحكومية الأمريكية (كما هي حال الإيديولوجيا دائماً) فرضت قيداً على طريقة تفكير الشعب بحياته اليومية وعلى طريقة عيشه لهذه الحياة. ورسخت تلك الإيديولوجيا هيستيريا حول غزو وشيك لأمريكا من قبل الشيوعيين السوفييت، الذين سيلقون المساعدة من أعضاء الحزب الشيوعي في أمريكا. وشجعت هذه الإيديولوجيا الشعب الأمريكي على اقتلاع الشيوعيين (الكائنات الغريبة) الذين يعيشون في وسطه، لأنهم يشكلون خطراً على الأمن القومي. وكان لا بد من تأكيد ولاء كل فرد لطريقة الحياة الأمريكية والبرهنة عليه، وإلا فهو يعتبَر خائناً لتلك الطريقة في الحياة، وبالتالي يجب تهميشه ومعاقبته.

وكي يكون الموقف الإيديولوجي ناجحاً، يجب أن يبدو طبيعياً. وفي العقد السادس من القرن العشرين، كان "الفزع الأحمر" – حسب تسميته آنذاك – متغلغلاً جداً، ما أتاح للحكومة الأمريكية تبرير "صيد الساحرات" ضد الشيوعيين، وكذلك تكديسها للأسلحة النووية وإجراء التجارب عليها. لكن لم يتقبل الجميع هذه الإيديولجيا. وكلا دون سيغل، مخرج **غزو خاطفي الأجساد**، وكاتب السيناريو دانيال مينورينغ Daniel Mainwaring كانا من الناقدين بشدة لعملية الالتزام الاجتماعي على طريقة "جيب البيوض،" وكبت حرية الكلام، وفقدان الفردية، وهي أمور أنتجتها إيديولوجيا الحرب الباردة الأمريكية. وقد ارتبط اسم مينورينغ بالشيوعية في العقد الرابع من القرن العشرين، بينما تصور أفلام دون سيغل في العقد السادس من القرن العشرين موضوعاً متكرراً، وهو تحدي الفرد الوحيد للامتثال، ما يبين أن سيغل هو مخرج ذو

ضمير اجتماعي متحرر. من وجهة النظر هذه يمكن قراءة "جيوب البيوض" في **غزو خاطفي الأجساد** بأنها تمثل الامتثال الخانع من قبل الشعب الأمريكي لإيديولوجيا حكومته حول الحرب الباردة، وليس خطر الإيديولوجيا الشيوعية على طريقة الحياة الأمريكية. لكن كلا سيغل ومينورينغ لم يكونا قادرين على معارضة إيديولوجيا الحرب الباردة علناً، لذلك فقد وضعا معارضتهما خلف قناع قصة رمزية من الخيال العلمي. والقصص الرمزية تزدهر في زمن الرقابة والكبت.

وكون الفيلم نفسه قابلاً للقراءة من منظورين سياسيين مختلفين كلياً يطرح مشكلات حول دراسة الأجناس.

إن أحد أكبر المشكلات في المدخل الخارجي لدراسات الأفلام، الذي تعتبر دراسات الأجناس مثالاً صادقاً عليها هي القدرة على إيجاد رابطة سببية بين الفيلم وسياقه الاجتماعي والتاريخي. وكما رأينا في **غزو خاطفي الأجساد**، يمكن إعطاء الفيلم نفسه معنى معاكساً حين ربطه بسياقه (في هذا المثال، المجتمع الأمريكي في العقد السادس من القرن العشرين). ففيلم **غزو خاطفي الأجساد** تمكن قراءته كمؤيد وكمعارض لإيديولوجيا الحرب الباردة الأمريكية. ما الدور الذي يلعبه سياق الفيلم التاريخي والاجتماعي؟ هل يشكل سياق الفيلم دليلاً يدعم حجة ما؟

والغرض من المدخل الوظيفي لدراسة الأجناس هو إعادة الفيلم إلى عالم الحياة اليومية، أو بعبارة أكثر دقة، ربط فيلم روائي بسياقه الواقعي. ويقوم نقاد الأجناس بهذا من أجل الإجابة على السؤال: كيف تخاطبنا الأفلام؟ ما الأحداث الموجودة في حياتنا اليومية التي تمثلها تمثيلاً غير مباشر؟ هذان السؤالان ضروريان لأنهما يفسران السبب في أن الملايين من الأشخاص يرتادون دور السينما كل أسبوع. والجواب الذي يعطيه نقاد الأجناس على هذين السؤالين معقول ولكنه ليس قاطعاً. فهناك حاجة إلى مزيد من العمل في مجال المعاني الثقافية للسينما.

للمزيد من القراءة

تشارلز [ريك] أولتمان، **الفيلم / الجنس الفيلمي**

Altman, Charles [Rick], *Film/Genre*, (London: British Film Institute, 1999).

كتاب هام يتمتع بفضيلة أنه مرتَّب حول سلسلة من المسائل المتعلقة بدراسة الأجناس. وإضافة إلى ذلك، فإن هذه المسائل مبينة في عناوين الفصول الاثني عشر. على سبيل المثال: "من أين تأتي الأجناس؟" و"هل الأجناس ثابتة؟" و"لِمَ تمزج الأجناس أحياناً؟" و"ما الدور الذي تلعبه الأجناس في عملية المشاهدة؟" و"ما الذي يمكن أن نتعلمه عن الأمم من الأجناس؟"

جاكي بيارز، **كل ما تسمح به هوليوود: إعادة قراءة الجنس في ميلودراما العقد السادس من القرن العشرين**

Byars, Jackie, *All That Hollywood Allows: Re-Reading Gender in 1950s Melodrama* (London: Routledge, 1991).

قراءة أنثوية للميلودراما من العقد السادس في القرن العشرين، خاصة أفلام دوغلاس سيرك **استحواذ رائع** و**مكتوب على الريح** و**تقليد للحياة** وأفلام جيمس دين James Dean الميلودرامية الذكورية: **ثائر بلا قضية** و**شرقي عدن** و**العملاق**.

ستانلي كافِل، **مناقشة الدموع: ميلودراما هوليوود عن المرأة المجهولة**.

Cavell, Stanley, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

دراسة كافل الغريبة (وغير المتناسقة في كتابتها) للجنس الفيلمي الذي عمَّده باسم ميلودراما المرأة المجهولة.

جون كوبجِك (المحررة)، **ظلال من الأسود**

Copjec, Joan (ed.), *Shades of Noir* (London: Verso, 1993).

هذه المجموعة المستنيرة من الناحية النظرية تعيد تقييم الفيلم الأسود بصفته جنساً، وتطرح مقولة أن إعادة تقييم من هذا القبيل ضرورية لسببين: عودة الفيلم الأسود للظهور في هوليوود المعاصرة والشعور القلق بأن الفيلم الأسود لم يخضع للمناقشة الكافية أصلاً.

ماري آن دون، **الرغبة في الرغبة: فيلم المرأة في العقد الخامس من القرن العشرين**

Doane, Mary Ann, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (London: Macmillan, 1988).

كتاب دون هو دراسة راقية وواضحة لأربعة أنواع من أفلام المرأة في العقد الخامس من القرن العشرين، وهي الأفلام التي تسودها مواضيع طبية، والميلودراما الأمومية، وقصة الحب الكلاسيكية، وفيلم المرأة الشديدة التوتر.

كريستين غلِدهيل (المحررة)، **الدار هي حيث يكون القلب: دراسات في الميلودراما وفي أفلام المرأة.**

Gledhill Christine, *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (London: British Film Institute, 1987).

مجموعة رشيمية من المقالات (الصعبة أحياناً) التي تبحث في الميلودراما، بما فيها مقالة توماس إلساسر التأسيسية: "حكايات من الصخب والغضب: ملاحظات حول الميلودراما العائلية."

باري كيث غرانت (المحرر)، **كتاب قراءة عن أجناس الأفلام**

Grant, Barry Keith (ed.), *Film Genre Reader* (Texas: University of Texas Press, 1986).

مجموعة شاملة مكونة من أربع وعشرين مقالة، مقسمة تقسيماً متساوياً بين المداخل النظرية ودراسات الأجناس المفردة.

ليا جيكوبز، **أجور الخطيئة: الرقابة وفيلم المرأة الساقطة: ١٩٢٨ – ١٩٤٢**

Jacobs, Lea, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film: 1928 – 1942* (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1991).

دراسة واضحة لتصوير المرأة الساقطة في ميلودراما العقد الرابع من القرن العشرين، تبين كيف أثرت الرقابة في هذا الجنس الفيلمي.

إ. آن كابلان (المحررة)، **المرأة في الفيلم الأسود**

Kaplan, E Ann (ed.), *Women in Film Noir*, Second Edition (London: British Film Institute, 1998).

هذا هو الدليل الموثوق عن طريقة تمثيل النساء في الفيلم الأسود. وهو موجز وواضح وسهل الفهم. مرجع لا غنى عنه.

باربرا كلنغر، **ميلودراما والمعنى: التاريخ والثقافة وأفلام دوغلاس سيرك**

Klinger, Barbara, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

تنظر كلنغر إلى طريقة الترويج لأفلام دوغلاس سيرك وبحثها في المراجعات ومن قبل المعجبين والأكاديميين، وتدرس بالتفصيل صورة روك هدسون النجومية.

ديفيد لينش وباري غيفورد، **الطريق الضائع** (سيناريو)

Lynch, David, and Barry Gifford, *Lost Highway* [script] (London: Faber and Faber, 1997).

ستيف نيل، **الجنس الفيلمي وهوليوود**

Neale, Steve, *Genre and Hollywood* (London and New York: Routledge, 2000).

يوفر هذا الكتاب استقصاء مفصلاً للكتابات الموجودة عن الأجناس، بالإضافة إلى تقرير جديد عن الفيلم الأسود والميلودراما. وهو مرتب ضمن ثلاثة أقسام متميزة أحدها عن الآخر: ١) تعاريف الأجناس ومفاهيمها؛ ٢) فحص شامل لجميع الأجناس الرئيسية؛ ٣) نظريات الأجناس الهوليوودية ووصفها وتقارير صناعة السينما عنها.

ستيف نيل، "ميلودراما والدموع،" مجلة **الشاشة**

Neale, Steve, Melodrama and Tears, *Screen*, 27, 6 (1986), pp. 6-23.

مقالة هامة تشرح السبب في أننا نبكي حين نشاهد الميلودراما.

ر. بارتون بالمر (المحرر)، **مناظير الفيلم الأسود**

Palmer, R Barton (ed.), *Perspectives on Film Noir* (New York: G K Hall & Co., 1996).

تعيد هذه المجموعة نشر مجموعة جيدة الاختيار من المقالات الفرنسية والأنغلو- أمريكية التي كانت الأولى في تحديد الفيلم الأسود على أنه أسلوب أو جنس متميز في صنع الأفلام.



أشياءِ ينبغي تَذَكُّرُها

- تُقْسَم دراسات الأجناس إلى المدخل الوصفي والمدخل الوظيفي.
- يصنف المدخل الوصفي الأفلام ضمن جنس معين حسب الصفات المشتركة التي تتصف بها.
- يحاول المدخل الوظيفي ربط الفيلم بسياقه التاريخي والاجتماعي ويقول إن أفلام الأجناس تجسد وجوه القلق والقيم الأساسية في المجتمع.
- كثيراً ما تُعَرَّف الميلودراما على أنها جنس نسائي لأنها تمثل وجوه القلق الذي تتعرض له النساء في حياتهن في مجتمع أبوي.
- حددت الدراسات الحديثة للميلودراما الأجناس الفرعية التالية: فيلم المرأة الساقطة، وفيلم المرأة المجهولة، وفيلم المرأة الشديدة التوتر.
- تسيطر على الفيلم الأسود امرأة مغوية وبطل يشعر بالتغرب ويعمل محققاً سرياً، وكلاهما من أعراض الجيشان في المجتمع الأمريكي الشمالي خلال العقد الخامس من القرن العشرين.
- تتأمل أفلام الخيال العلمي في العقد السادس من القرن العشرين مضامين التقدم العلمي والتقني في الطاقة النووية الحديثة التكوّن و"خطر" الشيوعية على طريقة الحياة الأمريكية.

٥

الفيلم غير الروائي:

خمسة أنواع من الفيلم الوثائقي

ستتعلم في هذا الفصل:

- **الافتراضات الشائعة بين مشاهدي الأفلام عن الفيلم الوثائقي.**
- **الفرق بين الأفلام الروائية والوثائقية.**
- **خمسة أنواع من الفيلم الوثائقي (كما حددها بيل نيكولز Bill Nichols): التفسيري وفيلم المُراقبة والمتفاعل والانعاكسي والأدائي.**

ما نوع العالم الذي نقطنه، وما هي الأخطار والتوقعات؟ الحكايات التي نقول عنها إنها روائية تعطي أجوبة متخيلة، أما التي نسميها غير روائية فمن المحتمل أنها تعطي أجوبة أصيلة.

بيل نيكولز، **حدود ضبابية**، ص ix.

ما الذي يجعل الفيلم فيلماً وثائقياً؟ يمكن أن نجيب على هذا السؤال بالتعرف على بعض الفرضيات الأساسية التي يفترضها مشاهدو الأفلام عادة عن الأفلام الوثائقية.

- أولاً يجب ألا تكون الأحداث المصورة مُعَدَّة لهذا الغرض، أي أن الأحداث يجب أن تحدث بشكل مستقل عن عملية تصويرها. على خلاف ذلك، في الأفلام الروائية تهيَّأ الأحداث بالتحديد من أجل تصويرها. لذلك فإن طبيعة الأحداث غير المُعَدَّة في الأفلام الوثائقية توحي أن هذه الأحداث لها وجود مستقل عن السينما. وهذا ما يعطيها أصالتها.
- ثانياً، تعتبر الأفلام الوثائقية تقليدياً أنها أفلام غير روائية. وبعبارة أخرى، لا بد من تمييزها بحدة عن الأفلام الروائية. والعالم المصور في الفيلم الوثائقي حقيقي وليس خيالياً.
- ثالثاً، يفترض في كثير من الأحيان أن صانع الفيلم الوثائقي لا يقوم سوى بمراقبة الأحداث الحقيقية وصنع سجل موضوعي لها.

مؤخراً، جميع هذه الافتراضات الثلاثة تعرضت للهجوم. وفي هذا الفصل سأشكك بشكل خاص بالنقطة الثالثة. فالآن من الشائع القول إن مجرد وجود آلة التصوير يؤثر في الأحداث المصورة. وفوق ذلك، فإن صانعي الأفلام الوثائقية يستخدمون أساليب شديدة التنوع في تجميع افلامهم، وهم لا يقومون بمجرد توجيه آلة التصوير نحو موضوعهم ويتركون الآلة تصوّر. ولايستطيع صانع الفيلم الوثائقي أن يراقب ببساطة ويسجل بموضوعية لأنه يقوم باختيارات فنية (تكنيكية) – اختيار زاوية آلة التصوير والعدسة والفيلم الخام واتخاذ قرار حول طريقة مونتاج اللقطات وجمعها وما إلى ذلك. ويبدو أن هذا يجعل الفيلم الوثائقي شخصياً وذاتياً.

نظرة ثاقبة

يبدو أن اختيار أحداث معينة والتركيز عليها من خلال الأساليب الفيلمية يكشف المنظور الخاص لصانع الفيلم الوثائقي تجاه الأحداث المصورة. وما يثبّته الناقدون الإبداعيون فيما يتعلق بأفلام هوليوود الروائية مرفوض بشدة في الأفلام الوثائقية.

ما هو مقياس الموضوعية الذي تطلق بموجبه الأحكام على الأفلام الوثائقية؟ فجميع الأفلام تتطلب بالضرورة الاختيار والمونتاج. لذلك لا يوجد فيلم موضوعي موضوعية خالصة، إذا كنا نعني بالموضوعية رؤية الأحداث بدون منظور معين. وهذا مقياس غير معقول في الحكم على الأفلام الوثائقية. والقضية ليست كون هذه الأفلام مبنية على الاختيار بقدر ما هي قضية الكيفية التي تتلاعب فيها الاختيارات التي يختارها صانع الفيلم الوثائقي بالأحداث. ولأن جميع الأفلام الوثائقية "تتلاعب" بالأحداث، فقد يكون من الأفضل استعمال مصطلح أكثر حيادية، مثل "تشكيل" الأحداث. وسنحتفظ بمصطلح "التلاعب" للأفلام الوثائقية التي يمكن تصنيفها بأنها دعاوية – تلك التي تخفي عن المُشاهد العمليات التي تستخدمها في تشكيل الأحداث.

نظرة ثاقبة

كان فيلم **أوقات هارفي ميلك** (روبرت إبستين Robert Epstein ١٩٨٤) فيلماً وثائقياً خارقاً. فهو يصور حياة هارفي ميلك، الناشط والشاذ جنسياً والسياسي، واغتياله، وكان ميلك أول رجل معروف علناً أنه شاذ جنسياً ينتخب عضواً في مجلس المشرفين في سان فرانسيسكو. وقد فاز الفيلم بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم وثائقي عام ١٩٨٤.

وفي الأجزاء التالية سنرى كيف قسم بيل نيكولز مجمل الأفلام الوثائقية إلى خمسة أقسام. وكل نوع من الفيلم الوثائقي معرَّف ومميَّز حسب طريقته في تشكيل الأحداث التي يصورها من خلال أساليب معينة يختارها صانع الفيلم. وهذا مشابه لعملية دراسة الأجناس التي عرض الفصل السابق خطوطها العريضة. وفي حين أن الأجناس المعينة تُعَرَّف من خلال صفاتها الأيقونية والسردية الثابتة، فإن أنواع الفيلم الوثائقي تحدَّد حسب الأسلوب الفني الخاص الذي تستعمله. وسأتبع مناقشة نيكولز النظرية للأنواع الخمسة

من الفيلم الوثائقي، رغم أنني جهدت في تلخيص وتبسيط مناقشته الفكرية وأضفت حالات دراسية لإضفاء جوهر على كل فئة.

والفئات الخمس التي حددها نيكولز هي الأفلام الوثائقية التفسيرية وأفلام المُراقبة والمتفاعلة والانعاكسية والأدائية. وسأوضح كل فئة على التوالي باستخدام هذه الأفلام: **الوجه الفحمي** (ألبرتو كفالكانتي Alberto Cavalcanti، ١٩٣٥) و**المدرسة الثانوية** (فريدريك وايزمن Frederick Wiseman، ١٩٦٨) و**روجر وأنا** (مايكل مور Michael Moore، ٢٠٠٢) و**رجل مع آلة تصوير سينمائية** (دزيغا فرتوف، ١٩٢٨) و**الخط الأزرق الرفيع** (إرول موريس Errol Morris، ١٩٨٨).

الفيلم الوثائقي التفسيري

يسعى الصوت السلطوي القادم من المجهول والمنظور الشاعري إلى كشف معلومات عن العالم التاريخي نفسه وإلى رؤية العالم من جديد، حتى وإن انتهى الأمر بأن تبدو هذه الآراء رومانسية ووعظية.

بيل نيكولز، **تصوير الواقع**، ص ٣٢ – ٣٣

يشدد تعريف نيكولز للفيلم الوثائقي التفسيري عل صفاته النموذجية: تعليق بصوت مضاف سلطوي بلا جسد تصاحبه سلسلة من الصور التي تهدف لأن تكون وصفية وناقلة للمعلومات. ويخاطب الصوت المضاف المُشاهد مباشرة، فيعرض سلسلة من الوقائع والمقولات والحجج التي توضحها سلسلة الصور. والصوت المضاف إما أن يقدم معلومات مجردة لا يمكن للصورة نقلها، أو يعلق على الأفعال والأحداث في الصورة التي تكون غير مألوفة أو يفترض أنها غير مفهومة لدى الجمهور المستهدف. وهدف الفيلم الوثائقي التفسيري هو أن يقوم بالوصف والتثقيف، أو أن يقدم

مقولة معينة. على سبيل المثال، قد يمتدح مجموعة من القيم الشائعة أو أسلوب حياة معين. وسنرى أدناه كيف أن **الوجه الفحمي** يحتفي بيوم في حياة عامل منجم. والفيلم الوثائقي التفسيري هو الصيغة "الكلاسيكية" للفيلم الوثائقي، واستعماله الآن أكثر شيوعاً في الأفلام الوثائقية التلفزيونية، حيث ينقل الصوت المضاف معلومات تجريدية. والتأثير الإجمالي للفيلم الوثائقي التفسيري هو إيحاء بالموضوعية وبنقل مباشر وشفاف لموضوع الفيلم.

وقامت حركة الأفلام الوثائقية البريطانية (١٩٢٧ – ١٩٣٩) التي أنشأها جون غريرسون John Grierson بصنع أفلام وثائقية تفسيرية هي أيضاً شاعرية وجمالية، وليست وصفية ومثقفة فحسب. وقد عملت الحركة في إدارتين حكوميتين: أولاً، مجلس تسويق الإمبراطورية، ثم منذ عام ١٩٣٣، مكتب البريد العام. وتشمل أفضل أفلام المجموعة مكانةً **الوجه الفحمي** (١٩٣٥) لألبرتو كفالكانتي، و**المنجرفون** (١٩٢٩) لجون غريرسون، و**وقت فراغ** (١٩٣٩) لهمفري جيننغز Humphrey Jennings، و**بحر الشمال** (١٩٣٨) لهاري وات Harry Watt، و**أغنية سيلان** (١٩٣٩) لبيزل رايت Basil Wright، و**البريد الليلي** (١٩٣٩) لهاري وات وبيزل رايت. وبسبب القيود المالية التي فرضها الموظفون الحكوميون على حركة الأفلام الوثائقية، فقد قامت بصنع أفلام لأطراف خارجية، مثل مجلس الغاز وشركة شاي سيلان. وكان الهدف من جميع هذه الأفلام الوثائقية القيام بخدمة عامة، وهي إطلاع "عامة الشعب" على عمل الصناعات والشركات التي تصوغ حياتهم. لذلك فهذه الأفلام الوثائقية قامت بتحسين صورة الشركات الكبيرة في نظر الشعب.

كانت الأيديوجيا السائدة في بريطانيا في العقد الرابع من القرن العشرين تشبه الأيديوجيا السائدة في العقد التاسع. ففي عام ١٩٢٩ أوصت لجنة بلفور للصناعة والتجارة بتشجيع الحكومة لتوسع الشركات بدلاً من مراقبة الأسهم. أي إن التركيز انتقل نحو التوسع الرأسمالي غير المنظّم بدلاً من تدخل الدولة.

وتأسيس حركة أفلام وثائقية، أنشأتها الحكومة ومولتها، جاء مخالفاً لهذه الأيديولوجيا. وهذا يفسر الصعوبات التي واجهتها الحركة في مسألة التمويل، بل في وجودها بحد ذاته. لكنه يفسر في الوقت نفسه الزيادة في طلب الشركات الكبيرة على أفلام العلاقات العامة.

ويمكن مطابقة وضع حركة الأفلام الوثائقية مع جماعات الضغط التقدمية المركزية ("الرأي الوسط") في العقد الرابع من القرن العشرين، الذي آمن بالأمور التالية، كما يبيّن أيان أيتكن Ian Aitken:

في المكان الأول، كان يوجد اعتقاد بالصحة الجوهرية للمجتمع القائم، وفي المكان الثاني، كان يوجد اعتقاد بالحاجة إلى تنظيم الدولة وتدخلها، وفي المكان الثالث، كان هناك رفض لخيار تغيير المجتمع إلى مجتمع اشتراكي أو فاشي. هذه الخطوط السياسية والثقافية أطَّرت ما وصفه بعض النقاد بـــ "الإجماع الديمقراطي الاجتماعي،" الذي تطور ليعارض الليبرالية الاقتصادية التقليدية والماركسية خلال الفترة بين الحربين، والذي أصبح أكثر حركات الإصلاح نفوذاً في تلك الفترة.

الفيلم والإصلاح، ص ١٦٨

لكن جماعات الضغط هذه عبرت عن أفكارها لجمهور الطبقة الوسطى:

... كانت حركة الأفلام الوثائقية مكرّسة بصورة أولية لنقل الأفكار إلى النخب الحاكمة وإلى المفكرين، ورغم أن غريرسون استخدم بلاغة وسائل الاتصال الجماهيرية، فإن الواقع الكامن وراء البلاغة هو أن الحركة عملت – وهذا أمر محتوم – كوسيلة للأقلية وليس كوسيلة اتصال جماهيرية.

الفيلم والإصلاح، ص ١٧٣

والتحيز للطبقة المتوسطة واضح بصورة خاصة في طريقة تصوير الحركة للطبقة العاملة. ومن الممكن أن يقول المرء إن صانعي الأفلام – في أفلام مثل **الوجه الفحمي** و**وقت فراغ** يمجّدون الطبقات العاملة، ويسمون بها بتقديم أفرادها بصورة عمال أبطال، بدلاً من تقديمهم كعمال مستَغَلّين مهانين يتلقون أجوراً قليلة، ويعيشون في صعوبات اجتماعية بالغة.

الوجه الفحمي فيلم وثائقي تفسيري. وهو يتألف من صوت مضاف سلطوي يقدم للمُشاهد بسرعة بيانات إحصائية عن صناعة الفحم البريطانية (مواقع مناجم الفحم، وكمية الفحم المنتَج، وعدد عمال التعدين العاملين والمصابين، الخ.). ويقوم عدد من الصور بتوضيح ما يقوله الصوت المضاف ببساطة. لكن البعض الآخر يتجاوز الوظيفة الوصفية أو التثقيفية. ففي مقطع يصور العمال تحت الأرض، يقارن مونتاج من اللقطات أجسام عمال المنجم نصف العارية مع الفحم والآلات. واللقطات المقربة لأجسام العمال بصورة خاصة تسعى إلى تقديم عملهم على أنه صراع بطولي ضد الطبيعة. ويعزز هذه القراءة تعزيزاً قوياً الصوت المصاحب، الذي يتألف من الغناء (**أنشودة عمال مناجم الفحم** لو. هـ. أودن W. H. Auden) مع مؤثرات صوتية أوركسترالية (موسيقى الفيلم من تأليف بنجامين بريتن Benjmin Britten).

عند نهاية المناوبة، تأتي سلسلة غير عادية من اللقطات التي تصور الآلات في المقلع، وخاصة الأداة الرافعة المسننة الدوارة التي ترفع العمال إلى السطح. هذه اللقطات لا تسعى لأن تكون وصفية أو تثقيفية. فهي لقطات مقربة للآلات مجردة عن محيطها، ما يخلق تأثير عزل حركة الآلات الإيقاعية بدلاً من توضيح وظيفتها. وفوق ذلك فالقطع سريع جداً – تُعْرَض ٣٢ لقطة في ٣٩ ثانية فقط – وهذا أيضاً يشدد على الحركة والإيقاع، وليس على الوظيفة. تمثل هذه اللقطات فيلماً تجريدياً مُدْخَلاً ضمن الفيلم الوثائقي. ولو كان الفيلم فيلماً وثائقياً تفسيرياً نموذجياً لاحتوى ببساطة على بضع

لقطات وظيفية للآلة الرافعة الدوارة. لكن استعمال هذه اللقطات المقربة والقطع السريع في المقطع المتضمن في **الوجه الفحمي** يولّد تأثيراً تجريدياً يمضي بالمقطع إلى أبعد جداً من مجرد الوصف والإيضاح.

والمقطع التالي يظهر عمال المنجم وهم يغادرون الحفرة ويذهبون إلى بيوتهم. وهو يتألف من اللقطات التالية:

| ٣ لقطات لعمال المنجم يغادرون الحفرة.

| ٢ لقطتان لشارع بيوته متماثلة، وتشدد زاوية آلة التصوير على تشابه البيوت.

| ١ لقطة واحدة لمنزل واقع في مساحة مفتوحة، ويوجد حبل غسيل إلى اليمين.

| ٢ لقطتان لمجموعة مداخن وآلة رافعة دوارة في صورة ظلية خلفها السماء، وفي اللقطة الثانية تدور آلة التصوير إلى اليسار إلى شجرة تعصف بها الريح.

| ١ لقطة واحدة لحبل غسيل وأكوام من الدخان تظهر في الخلفية.

| ١ لقطة واحدة لمنجم فحم وتدور آلة التصوير إلى اليسار إلى شجرة تعصف بها الريح.

| ١ لقطة واحدة لبيت خَرِب، مع دولاب آلة رافعة دوارة في الخلفية.

| ١ لقطة واحدة للشجرة والريح تعصف بها، وتدور آلة التصوير نحو السماء.

كما هي الحال في المقطع السابق، ليست اللقطات وصفية وإيضاحية فحسب. وهي تستحضر عدداً من الكليشيهات الرعوية والرومانسية: صور ظلية، والريح تعصف بالأشجار، والخرائب، و"نهاية النهار" وهلم جرا. تمثل هذه اللقطات لحناً مصاحباً للصوت المعلّق، الذي لا يتحدث عن هبوب الريح

على الأشجار، بل يعطي سلسلة من الإحصائيات أو من المعرفة المحددة، مثل طريقة عمل مصباح ديفي[1]. وباختصار، هذه اللقطات لا تقوم بمجرد تصوير حياة عامل المنجم، بل تقدم صورة رعوية، تكاد تكون أسطورية، للحياة "الطيبة والنزيهة."

هل يعطي الفيلم ميزة لصناعة الفحم أو لعمال المناجم؟ إن **الوجه الفحمي** – مثل أفلام حركة الأفلام الوثائقية البريطانية الأخرى لا يحاول تقديم عمال المناجم كأفراد، بل ببساطة كنماذج من نوع معين من العمال، مع طريقة تفاعلهم مع مكان عملهم ومع خلفيتهم المنزلية. ويقول بعض النقاد إن الفيلم يقدم صناعة الفحم على أساس الضرورة والحتمية (جون كورنر John Corner، **فن السجلّ**، ص ٦١). وما يعنيه هذا هو أن عمل عامل المنجم – مهما بلغت قسوته – ضروري. لذلك فإن **الوجه الفحمي** يرفع ويمجّد هؤلاء الذين يقومون بالعمل. ومن ناحية أكثر عمومية، يقدم المدخل الجمالي الذي اتبعته حركة الأفلام الوثائقية البريطانية صورة لثقافة الطبقة العاملة من بعد، صورة تعامل تلك الطبقة على أنها غير عادية وغريبة في الوقت نفسه.

إن أفلام حركة الأفلام الوثائقية البريطانية ذات السمعة العالية مبنية وفق جماليات الحداثة أو الجماليات الشكلية، أي إنها تستغل طبيعة الفيلم التحويلية، وليس إمكاناته في المحاكاة وتصوير الطبيعة. وكانت فلسفة غريرسون هي استخدام طبيعة الفيلم الجمالية لأغراض اجتماعية. وقد طرح مقولة أن: "توجد جميع الأسباب للاعتقاد أن الأفلام الصناعية والتجارية تتطلب مراعاة للمؤثرات البصرية أكثر حتى من الفيلم الدرامي العادي. فمن المؤكد أنه ليس لديها سوى القليل زيادة على ذلك كي تعيش عليه" (غريرسون، كما استشهد به أيان إيتكن، **الفيلم والإصلاح**، ص ١٠٠). هذا التفضيل للجانب الجمالي على الطبيعي واضح في **الوجه الفحمي**.

---

(١) Davy lamp المصباح المستخدم في المناجم.

لكن الفلسفة التقدمية المركزية لحركة الأفلام الوثائقية واضحة في اختيارها لمواضيعها. فالقيام بتصوير القيم الحقيقية (كلا الإيجابية والسلبية) لحياة الطبقة العاملة هو بحد ذاته متطرف (راديكالي).

يسأل جون كورنر: "إلى أي حد يمتزج الحافزان [الجماليات الحداثية والموضوع الاجتماعي] في **الوجه الفحمي** وإلى أي حد هما طموحان متناقضان، كل منهما يقلل من سلامة الآخر ونجاحه؟" (كورنر، **فن السجل**، ص ٦٢). بالنسبة إلى كورنر، يمزج الفيلم الطموحات الجمالية مع التخاطب الاجتماعي: جعل الجمهور العريض يرى الجوانب المختلفة في عمل صناعة وطنية بالغة الأهمية والطريقة التي تؤثر بها الصناعة في حياة العمال الذين يعملون فيها وتحدد مسارها. وبسبب هذين التأثيرين، فإن الفيلم نفسه ملتبس بطبيعته.

فيلم المُراقبة الوثائقي

صيغة فيلم المراقبة في تمثيل الأحداث أتاحت لصانع الفيلم أن يسجل دون تطفّل ما يفعله الناس حين لا يخاطبون آلة التصوير مخاطبة صريحة.

... لكن صيغة فيلم المراقبة حددت صانع الفيلم باللحظة الحاضرة وتطلبت انفصالاً منضبطاً عن الأحداث.

بيل نيكولز، **تصوير الواقع**، ص ٣٣

تتصف صيغة فيلم المراقبة الوثائقي بعدم تدخل صانع الفيلم في الأحداث المصوّرة. وتتميز تلك الصيغة تميزاً أكبر من خلال الأشياء التي لا تحتوي عليها: فلا يوجد تعليق بصوت سلطوي مجهول المصدر ولا عناوين

ضمن الفيلم ولا مقابلات. فالتركيز هو على تقديم شريحة من الحياة، أو عرض مباشر للأحداث المصورة. ويحاول صانع الفيلم أن لا يُرى على الإطلاق، أي إنه شخص واقف على جانب الطريق لا علاقة له بالموضوع. لذلك فإن صانع فيلم المراقبة الوثائقي يهدف إلى مجرد مراقبة الأحداث أثناء حدوثها. لهذا السبب، فالتشديد هو على تسجيل الأحداث وهي تقع في الزمن الحقيقي. وهذا هو السبب في أن الفيلم الوثائقي المراقِب يدعى أحياناً السينما المباشرة.

من ناحية الأسلوب الفني، ينزع فيلم المراقبة الوثائقي في بعض المناسبات لاستعمال لقطات طويلة زمنياً (حيث تصور آلة التصوير بشكل متواصل، كما ورد وصفه في الفصل الأول). كما أن الصوت مباشر، ويتم تسجيله ببساطة مع دوران آلة التصوير. هذان الأسلوبان واضحان في عمل فريدريك وايزمن أحد أشهر صانعي أفلام المراقبة الوثائقية. ففي الفيلم الوثائقي **المدرسة الثانوية**، الذي صُوِّر في المدرسة الثانوية في شمال شرق فيلادلفيا عام ١٩٦٨، يهدف وايزمن إلى تسجيل الأحداث العادية اليومية التي تحدث في هذه المدرسة. لا توجد أحداث درامية أو غير عادية للتصوير هنا. والهدف ببساطة هو تسجيل الأحداث اليومية، وعلى نحو رئيسي أحداث فصول مختلفة أثناء الدراسة.

تؤسس صيغة فيلم المراقبة علاقة "حميمة" مع الأحداث المصورة كما ترسّخ إحساساً بالمكان برفض التلاعب بالأحداث أو تشويهها. لذلك ففيلم المراقبة الوثائقي يحاول إقناع المُشاهد أن الفيلم هو شريحة صادقة من الحياة، أن ما هو مُصَوَّر هو سجل شفاف لما يحدث أمام آلة التصوير. وبكلمات أخرى، المقصود به أن يكون حيادياً وألا يطلق أحكاماً.

وتمثل هذه على الأقل المثل العليا للسينما المراقِبة. وفي الممارسة، من الممكن تَبَيُّن عدد من الاستراتيجيات توضح تدخل المخرج في الأحداث المصورة في فيلم المراقبة الوثائقي ضمن المَشاهد وكذلك بين المَشاهد. لكن

فيلم المراقبة الوثائقي يقلل من إلقاء الضوء على هذه التدخلات. ومن الممكن اكتشاف برنامج ضمني يجري تنفيذه في عدد من أفلام المراقبة الوثائقية. ما هو غرض وايزمن من صنع **المدرسة الثانوية؟** هل أراد ببساطة أن يعرض كيف تعمل المدارس، أم هو يحاول أن يشوه سمعة المدرسة بكشف أن المدرسين ليسوا على صلة بعالم الشبان في العقد السابع من القرن العشرين؟ سننظر إلى كيفية تدخل أفلام المراقبة الوثائقية ونرى كيف يكشف هذا التدخل عن برنامج ضمني.

كما تشير كريستين تومبسون Kristin Thompson وديفيد بوردوِل David Bordwell (**تاريخ الأفلام**، ص ٥٨١)، لا يصور وايزمن سوى جانب واحد من الحياة المدرسية، وهو بالتحديد التفاعل والصراع بين الطلبة والأساتذة، ويكون الأساتذة في كل مرة يطبقون النظام. لذلك فإن وايزمن قرر التشديد على حدث واحد (وهو الصراع) وهو بذلك يقلل من قيمة الأحداث الأخرى. وفوق ذلك، فقد قرر كيف سيصور هذه الصراعات، مع تشديد على اللقطات المقربة. كما أن الانتقالات بين المَشاهد قد توحي بمعنى ضمني. في أحد المَشاهد، تظهر مدرّسة لغة إسبانية وهي تلوح بيديها هنا وهناك أثناء تمرينها للطلاب. بعد ذلك يقطع وايزمن إلى مدرّسة موسيقى وهي تقود عازفين على الآلات الإيقاعية. وتكرار الحركة يوحي أن ما يجري هو مجرد تدريب متكرر للطلاب وليس تعليماً.

وعلى الرغم من أن وايزمن لا يقدم نفسه على أنه صانع أفلام سياسي، فإن الكثير من المعلقين السياسيين يكتشفون برنامجاً اشتراكياً في أفلامه: نقداً ضمنياً للمؤسسات الأمريكية، كالمدارس. لكن باستخدام صيغة فيلم المراقبة يقلل وايزمن من تسليط الضوء على منظوره الناقد ويبدو وكأنه يطرح قضية أن مجرد التصوير داخل المؤسسات كالمدارس وإظهار صراع القوة الذي يجري فيها، فإن المُشاهد ذا العقلية المنفتحة سيكوِّن حتماً موقفاً ناقداً تجاه الأحداث المصورة. ولأن وايزمن لا يحاول التدخل في الأحداث، فهو

لا يدّعي المسؤولية عن أي صور معطاة للأشخاص في الفيلم، وهو سيجادل قائلاً إن هذه الصور موجودة بالفعل في الأحداث نفسها. على سبيل المثال، تصرف المدرسين القمعي في **المدرسة الثانوية** هو نتيجة للنظام التعليمي الأمريكي، وليس لوجود آلة تصوير وايزمن.

الفيلم الوثائقي المتفاعل

الفيلم الوثائقي المتفاعل ... نشأ من ... الرغبة في جعل منظور صانع الفيلم أكثر وضوحاً. ونشأت أساليب المقابلات وتكتيكات التدخل، ما أتاح لصانع الفيلم أن يشارك مشاركة أكبر في الأحداث الراهنة.

بيل نيكولز، **تصوير الواقع**، ص ٣٣

تحاول صيغة فيلم المراقبة للفيلم الوثائقي إخفاء وجود صانع الفيلم عن المُشاهد. وعلى عكس ذلك، يجعل الفيلم الوثائقي المتفاعل وجود صانع الفيلم بارزاً، فهو يتفاعل مع الناس أو مع الأحداث التي يجري تصويرها. وبكلمات أخرى، جميع الأفلام الوثائقية المتفاعلة، بمقتضى تعريفها، تجذب الأشخاص المصورين والأحداث المصورة إلى احتكاك مباشر مع صانع الفيلم. ويستند محتوى الفيلم الوثائقي المتفاعل بصورة أولية على المقابلات، التي تولِّد تعليقات واستجابات محددة من الذين يجري تصويرهم. والفيلم الوثائقي المتفاعل الجيد الصنع يتيح للأشخاص المصوَّرين التعبير عن آرائهم ووجهات نظرهم، وقد يضع صانع الفيلم أحد الآراء جنباً إلى جنب مع رأي معاكس، ما يعطي المُشاهد نظرة متوازنة.

أحياناً يكون صانع الفيلم هو الشخص الرئيسي على الشاشة، ما قد يقوم بوظيفة جمع الفيلم في وحدة واحدة. قارن هذا مع الفيلم الوثائقي التفسيري،

حيث يجمع صوت المعلق السلطوي العديمِ الجسد الفيلم معاً، وفيلم المراقبة الوثائقي، الذي ينبغي فيه أن تقوم الأحداث نفسها بتجميع الفيلم في وحدة واحدة، مع شيء من المساعدة من صانع الفيلم، الذي يجري المونتاج للقطات ويركب المَشاهد معاً.

هناك عدد من الطرق التي يمكن لصانع الفيلم من خلالها التفاعل مع الأشخاص الذين يصورهم. فمن الممكن أن يظهر صانع الفيلم على الشاشة، ويوجه أسئلة للذين يجري المقابلات معهم مباشرة أو على نحو غير مباشر. وهنا يتشارك كلا صانع الفيلم والشخص الذي تجرى المقابلة معه في المساحة، ويستطيع المُشاهد أن يراهما يتفاعلان أحدهما مع الآخر. أو قد يبقى صانع الفيلم خارج الشاشة، وفي هذه الحالة قد نسمع الأسئلة وقد لا نسمعها. كل ما نراه هو الشخص الذي تجرى المقابلة معه يعطي أجوبة لشخص خارج الإطار. وعلاوة على ذلك، إذا بقي صانع الفيلم خارج الشاشة، فإن له الخيار في جعل المُشاهد يسمع السؤال أو حذف الأسئلة بأكملها. وعلى الرغم أن صانع الفيلم في هذه الحالات لا يُرى ولا يمكن سماعه، إلا أنه مع ذلك لا يزال يتشارك مع الشخص الذي تجرى المقابلة معه في المساحة نفسها، ويستمر أيضاً في لعب دور الوسيط، لكن حضوره أقل وضوحاً.

تظهر الأفلام الوثائقية المتفاعلة عملية التفاعل وهي تجري. ويظهر بوضوح عمل جمع المعلومات عن طريق المقابلات، بما في ذلك التفاوض على الشروط والظروف التي ستتم ضمنها المقابلة. والنتيجة هي أن المُشاهد يستطيع رؤية التأثير الذي تمارسه المقابلة على الشخص الذي تجرى معه. وخلافاً للفيلم الوثائقي التفسيري ولفيلم المراقبة، فإن الفيلم الوثائقي المتفاعل يظهر العملية التي يتم صنعه بها. ولا بد لنا أن نتذكر أن جميع الأفلام الوثائقية تنطوي على علاقة قوة، بين صانع الفيلم والذين يجري تصويرهم. والفيلم الوثائقي التفسيري وفيلم المراقبة يخبئان هذه العلاقة، لكنها ظاهرة في الفيلم الوثائقي المتفاعل (وكذلك في الفيلم الوثائقي الانعكاسي الذي سيرد بحثه فيما بعد).

والمسألة الأخلاقية الخاصة بتصوير شخص ما تتضح للعيان في الفيلم المتفاعل. ولكن صانع الفيلم يستطيع مع ذلك أن يستعمل المقابلات لأغراضه الخاصة. ويمثل التفاعل ووضع اللقطات والمَشاهد جنباً إلى جنب، وكذلك استخدام المادة المصورة الأرشيفية، الأدوات الرئيسية لصانع الفيلم الوثائقي المتفاعل. ويستخدم صانع الفيلم هذه الأدوات ليطرح مقولة أو حجة. لكن الشيء المهم من وجهة النظر الأخلاقية هو الطريقة التي يقدم بها صانع الفيلم الأشخاص الذين تتم مقابلتهم. كيف يحفّز صانع الفيلم هؤلاء الأشخاص؟ أو هل يترك صانع الفيلم الأشخاص الذين جرت مقابلتهم يعبرون عن قضيتهم تعبيراً كاملاً؟ كيف تستخدم المقابلات في الفيلم النهائي؟ سنبدأ في التعامل مع هذه الأسئلة بإلقاء نظرة على أحد أكثر صانعي الأفلام المتفاعلة العاملين اليوم إثارة للجدل، وهو مايكل مور Michael Moore، ونناقش فيلمين من أفلامه: **روجر وأنا** (١٩٨٩) و**لعب البولنغ من أجل كولومباين** (٢٠٠٢).

لا يمكن لوصفٍ لمحتوى فيلم **روجر وأنا** أن ينقل السخرية والفكاهة أوالغضب التي يثيرها الفيلم في المُشاهد. ولكن باختصار، يدور الفيلم حول تدهور بلدة فلينت Flint في ولاية ميشيغان، التي كان بقاؤها يعتمد على وجود مصانع شركة جنرال موتورز General Motors. لكن روجر سميث Roger Smith رئيس مجلس إدارة جنرال موتورز بدأ سلسلة من قرارات إغلاق مصانع الشركة في فلينت، كي ينقل الإنتاج إلى المكسيك ، حيث يتلقى العمال أجوراً أقل من نظائرهم الأمريكيين. وكانت النتيجة أن أصبحت فلينت من أفقر مدن الولايات المتحدة. ويصور الفيلم محاولات مور المتكررة لإجراء مقابلة مع سميث حول عمليات الإغلاق ودعوته إلى فلينت ليرى الآثار التي تركتها سياسته على البلدة. وتتخلل مقابلات أجراها مور مع أشخاص مختلفين في فلنت تلك المحاولات المتكررة لمقابلة سميث.

تفشل معظم محاولات مور لإجراء مقابلة مع روجر سميث. لكن هذه اللحظات لا تترك خارج الفيلم. بل إن عملية محاولة مقابلة سميث تضيف

عنصراً فكاهياً للفيلم. كما أن الفكاهة تُضَاف أيضاً من الحضور الدائم لمور على الشاشة وهو يقابل أشخاصاً مختلفين بأسلوب متظاهر بالجدية وساخر. وفيلم **روجر وأنا** أبعد ما يكون عن صيغة فيلم الملاحظة الوثائقي. فمور ليس مجرد مراقب، بل هو مشارك. لذلك لا نية لديه للبقاء على الحياد وللاختباء (وليس أقل أسباب ذلك أنه ولد ونشأ في فلينت). وفيلمه يمثّل ضحايا نشاط الشركات في العقد التاسع من القرن العشرين، وهو يحاول أن يجعل رئيس مجلس إدارة إحدى هذه الشركات عرضة للمساءلة عن هذه الأفعال. وتقوي الصعوبات التي يواجهها مور في إجراء مقابلة مع سميث رسالة الفيلم التي تقول إن رؤساء مجالس إدارة شركات كبيرة يتحاشون ببساطة أن يكونوا عرضة للمساءلة حول الدمار الاجتماعي الذي تسببه سياساتهم.

ويعبر مور عن هذه الرسالة الاجتماعية القوية بواسطة المونتاج. فهو يعلق على أغنياء الفيلم والناس المشهورين فيها بوضع المقابلات معهم جنباً إلى جنب مع مَشاهد الفقراء الذين يُطردون من منازلهم. وأول مرة تستخدم فيها هذه الاستراتيجية المونتاجية هي تقريباً بعد ثماني عشرة دقيقة من بداية الفيلم، حين يجري مور مقابلات مع أشخاص أثرياء أثناء حفلة **غاتسبي العظيم** السنوية المقامة في منزل إحدى العائلات المؤسسة لشركة جنرال موتورز. وحين يسأل مور ما هي الجوانب الإيجابية في فلينت، يجيب آخر الأشخاص الذين تجرى معهم المقابلات: "باليه، هوكي. إنها مكان الحياة فيه رائعة." ويقطع مور على الفور إلى صورة عمدة البلد فرِد روس Fred Ross وهو يطرد عائلة فقيرة من منزلها.

والمرة الثانية التي يستخدم فيها مور استراتيجية المونتاج هذه بعد ٢٧ دقيقة من بداية الفيلم، حين يجري مور مقابلة مع ملكة جمال ميشيغان. فحين يطلب منها التعليق على فقدان العمل والوظائف في فلينت، تجيب ببساطة: "أنا أؤيد التوظيف وأنا أعمل في ميشيغان." ويتبع هذا طرد آخر لعائلة من منزلها (بعد أن يعرض مور نتيجة مسابقة ملكة جمال أمريكا لعام ١٩٨٨ التي فازت

بها ملكة جمال ميشيغان). والمرة الثالثة، بعد تسع وأربعين دقيقة من بدء الفيلم، هي حين يقطع مور مباشرة إلى عمليات إخلاء المنازل بعد مقابلة مجموعة من نساء الطبقة العليا يلعبن الغولف.

لكن مور يوفّر حتى نهاية الفيلم أكثر استعمالات هذه الاستراتيجية المونتاجية ثراء حين يظهر سميث وهو يلقي خطاباً عن روح عيد الميلاد، ويجري مور عمليات قطع متداخلة مع الخطاب تظهر عائلة في فلينت يتم طردها من منزلها عشية عيد الميلاد. ويستخدم مور صور الطرد كشكل من التعليق الناقد، ليبين كيف أن الأغنياء والأقوياء (وأبرزهم سميث) لا يفهمون تأثير البطالة على الفقراء.

على الرغم من رسالة الفيلم الاجتماعية القوية، فقد تعرض للنقد على أساس أنه "يتلاعب" بالأحداث و"يسيء تصويرها." وببعض الطرق، يتماثل برنامج فيلم **روجر وأنا** مع برنامج حركة الأفلام الوثائقية البريطانية، وهو التصوير السينمائي للطبقات الدنيا، الطبقات التي ليس لها صوت في العادة. ولكن مثلما أضفت حركة الأفلام الوثائقية البريطانية صبغة رومانسية على الطبقة العاملة، فنحن بحاجة لأن نرى كيف استخدم مور الأحداث في فلينت لأغراض فيلمه.

تعرض مور للنقد بسبب التلاعب بالتسلسل الزمني للأحداث في فلينت. وقد أصبحت التناقضات في التسلسل الزمني لأحداث الفيلم ظاهرة للعيان في مقابلة مع مور أجراها هارلان جيكوبسون Harlan Jacobson في مجلة **التعليق السينمائي** (تشرين الثاني / كانون الأول ١٩٨٩). ويلخّص كورنر التناقضات الأربعة الرئيسية:

١ كان رونالد ريغان Ronald Reagan – الذي يصوره الفيلم وهو يزور عمال مصانع بأنه رئيس الجمهورية - مجرد مرشح للرئاسة حين قام بالزيارة (ولا يصفه الفيلم بأنه الرئيس، لكن الوضع المفترض للمشهد

ضمن التسلسل الزمني والتأثير المقصود من المقطع يتماشيان مع فكرة أنه الرئيس.)

٢ المبشر الذي يصوره الفيلم بأنه يزور المدينة بعد حفلة **غاتسبي العظيم** في ١٩٨٧ زارها في الواقع في عام ١٩٨٢، قبل عدة سنوات من التسريحات العصيبة عام ١٩٨٦.

٣ مشاريع التطوير الكبيرة الثلاثة التي ترى في الفيلم على أنها إلى حد ما محاولات متزامنة لخلق تأثير معاكس للتسريحات (فندق هيات ريجنسي Hyatt Regency، ومدينة ألعاب أوتوورلد Autoworld، وجناح التسوق في شارع ووتر Water) انتهت جميعها قبل هذه التسريحات.

٤ يبدو أن عدد الوظائف التي ألغيت أثناء إغلاق المصانع خلال عامي ١٩٨٦ – ١٩٨٧ أقل إلى حد كبير مما يشير إليه الفيلم. وانتشار إلغاء الوظائف بدءاً من عام ١٩٧٤ أقرب إلى العدد التقديري الذي يذكره الفيلم. (الرقم ٣٠٠٠٠ يُذْكَر في مقطع من نشرة أخبار على شبكة سي بي إس CBS، وقد يشير هذا الرقم إلى الإغلاقات في صناعة السيارات التي لا تمثل مصانع فلينت سوى جزء منها.)

فن السجل، ص ١٦٥ – ١٦٦.

في المقابلة مع جيكوبسون التي اتضحت فيها هذه التناقضات، احتج مور بأن الفيلم هو حول مدينة ماتت في العقد التاسع، وليس عن تسريحات ١٩٨٦ – ١٩٨٧. وطرح مراجعون آخرون حجة أن الصورة الأوسع التي يقدمها الفيلم (جشع الشركات، النفقات الرأسمالية المبذرة) أكثر أهمية من التفاصيل الدقيقة.

مع ذلك، يطرح **روجر وأنا** أسئلة حول الحدود الضمنية التي تتحكم بصنع الأفلام الوثائقية وما إذا كان على صانع الفيلم أن يجعل المُشاهد يدرك أن القواعد (مثل الالتزام بالتسلسل الزمني للأحداث) تتعرض للكسر.

لا يتضح على الفور في فيلم **روجر وأنا** أن قواعد الفيلم الوثائقي تتعرض للكسر. وفي فيلم **لعب البولنغ من أجل كولومباين**، الذي أثار جدلاً لا يقل عن سابقه، يظهر مور وهو يخوض عملية اكتشاف. وهو يظهر – بطريقته المسترخية والساخرة المعتادة – وكأنه أكبر من الفرد العادي الحقيقي في معظم الفيلم، ويخلق مواقف محرجة للمشاركين في ترويج قصة الحب التي تربط بين الولايات المتحدة الأمريكية والأسلحة النارية، من المليشيا ورئيس اتحاد البنادق الوطني تشارلتون هستون Charlton Heston، إلى المتحدثين الرسميين في قسم العلاقات العامة بأسواق كيمارت Kmart (المتجر الذي باع الذخيرة للمراهقين الذين قاموا بإطلاق الرصاص في ثانوية كولومباين عام ١٩٩٩). ويحقق أسلوب مور العدواني في المقابلات بعض النتائج. ففي النهاية يعلن الناطقون باسم كيمارت أن المتجر سيتوقف عن بيع الذخيرة. وعلى نحو مماثل، يقرر هستون الخروج من المقابلة في منتصفها بدلاً من أن يبحث هوس الولايات المتحدة الأمريكية بثقافة الأسلحة النارية ويبررها.

ومع ذلك فإن الأمر لا ينتهي بمور بالمطالبة بالرقابة على الأسلحة النارية، فهو يكتشف أن كندا لديها كمية الأسلحة نفسها الموجودة في الولايات المتحدة. لذلك فهو ينقب تنقيباً أعمق في النفسية الأمريكية لاكتشاف السبب في أن عدد الأشخاص الذين يطلقون النار على غيرهم في أمريكا أكبر منه في أية دولة أخرى. ولا يملك مور أية أجوبة قاطعة، لكنه يظهر على الشاشة وكأنه يفكر بصوت عالٍ، يسير في طرق مسدودة، ويوسّع نطاقه ليشمل السياسة الخارجية الأمريكية، ويستقصي هوس وسائل الإعلام الجديدة بالعنف الذي يستخدم الأسلحة النارية، ويكوّن مقاطع غير عادية من المونتاج، ويعرض الصور الفعلية لحادثة إطلاق النار في مدرسة كولومباين.

وفي النهاية، ما يصبح العامل الأساسي الذي يوحّد الفيلم هو ليس مقولة واضحة مترابطة بقدر ما هو مور نفسه بكل بساطة. وكما كتب فيليب فرنش Philip French في مراجعته للفيلم:

أداة [مور] الرئيسية هي شخصيته هو – شخص يبدو عادياً يرتدي نظارات ذات إطار قديم الطراز، وسترة مما يرتديه لاعبو البولنغ، وقميص مربع النقش، وبنطال جينز، وقبعة بيسبول، وزنه زائد زيادة أكثر من قليلة ويملأ وجهه شعر لا يلتزم بتصاميم مصففي الشعر، لكنه لا يبلغ درجة اللحية البوهيمية. هو نسخة من لويس ثورو(١)، زرقاء الياقة، ملتزمة سياسياً، وهو قادر على جعل أي شخص – من رجال الميليشات في المناطق النائية إلى مديري المصارف الذين يسلمون بنادق مجانية للمودعين الجدد – ينفتح أثناء الحديث معه.

"آه، نعم، أنت ومخزون أسلحة من؟"

صحيفة **الأوبزرفر**، ١٧ تشرين الثاني ٢٠٠٢.

الفيلم الوثائقي الانعكاسي

نشأ الفيلم الوثائقي الانعكاسي من رغبة لجعل قواعد التمثيل نفسها أكثر ظهوراً ولتحدي الانطباع بالواقعية الذي تنقله الصيغ الثلاث الأخرى في العادة على نحو خال من المشكلات.

بيل نيكولز، **تصوير الواقع**، ص ٣٣

رأينا في الصيغة المتفاعلة من الفيلم الوثائقي أن صانع الفيلم يشارك على الشاشة في الأحداث التي يجري تصويرها. وفي حالة **روجر وأنا**، يجري مور مقابلات مع أهالي فلينت ويحاول مقابلة روجر سميث، رئيس مجلس إدارة جنرال موتورز. لذلك في الفيلم الوثائقي المتفاعل لا يحاول صانع الفيلم إخفاء وجوده، خلافاً لما يمارسه صانعو الأفلام الوثائقية التفسيرية وأفلام الملاحظة الوثائقية.

---

(١) Louis Theroux مذيع بريطاني اشتهر بأفلامه الوثائقية التلفزيونية.

في الفيلم الوثائقي الانعكاسي، يمضي صانع الفيلم خطوة إضافية أبعد من الفيلم الوثائقي المتفاعل، محاولاً أن يفصح للمُشاهد عن تقاليد التمثيل الوثائقي للأحداث، ما ينتج عنه تحدي قدرة الفيلم الوثائقي الظاهرة على كشف الحقيقة. وبدلاً من التركيز على الأشخاص والأحداث التي يجري تصويرها، يركّز الفيلم الوثائقي الانعكاسي على كيفية تصويرها. ففي الفيلم الوثائقي الانعكاسي، تصبح خواص الفيلم وعملية صنع الفيلم هي موضع تركيز الانتباه الرئيسي.

لا يدّعي الفيلم الوثائقي الانعكاسي أنه ببساطة يقدم شريحة من الواقع، باعتبار أنه يحاول أيضاً أن يوضح للمُشاهد كيف تُبنى صور الفيلم. وفي حين أن الصيغة المتفاعلة تجعل وجود صانع الفيلم معروفاً لدى المُشاهد، فإن الفيلم الوثائقي الانعكاسي يجعل عملية صنع الفيلم بأكملها معروفة لديه.

يتحدى الفيلم الوثائقي الانعكاسي موضوعية الفيلم الوثائقي ويوضح الاختيارات الذاتية التي ينطوي صنع الأفلام عليها. لكن الافتقار إلى الموضوعية لا يقلل بالضرورة من أهمية الفيلم الوثائقي أو تأثيره. فالفيلم الوثائقي الذي يقر بقيوده وبمنظوره أثمن من فيلم يدعي أنه حيادي وموضوعي. إن مور لا يحاول أن يكون حيادياً أو موضوعياً، وارتباطه الشخصي بالقصة – كونه ولِد في فلينت – يفسر جزئياً سبب صنعه فيلم **روجر وأنا**. أما الفيلم الوثائقي الانعكاسي فهو يمضي أبعد جداً من الفيلم الوثائقي المتفاعل في جعل المُشاهد يدرك جميع المراحل التي ينطوي صنع الفيلم الوثائقي عليها. وأحد أكثر أمثلة الفيلم الوثائقي الانعكاسي شهرة فيلم دزيغا فرتوف **رجل معه آلة تصوير سينمائية** (١٩٢٨).

يعتبر فرتوف بصورة عامة والد الفيلم الوثائقي الراديكالي، وهو نوع من صنع الأفلام يتحدى أشكال رؤية الواقع المتعارف عليها التي تمليها

الفطرة السليمة. وكان تمويل عمل فرتوف من قبل الدولة، كما هي حال حركة الأفلام الوثائقية البريطانية. ولكن في حين أن الأفلام الوثائقية البريطانية في العقد الرابع من القرن العشرين عكست آراء جماعات الضغط التقدمية المركزية ("الرأي الوسط")، فقد حاول فرتوف – الذي عارض المعتقدات التقليدية في صنع الأفلام السوفييتية أثناء الفترة الثورية – أن يغير إدراك المشاهدين للواقع اليومي من خلال أساليب راديكالية تحاول أن تنهض بإدراك كل مُشاهد.

من حيث المحتوى، يعتبر **رجل معه آلة تصوير سينمائية** فيلماً وثائقياً لأنه يعرض أحداثاً غير معدّة خصيصاً للتصوير، بل مشاهد من الحياة اليومية التي تشكل في مجموعها يوم العمل، من وقت الاستيقاظ من النوم، إلى الذهاب إلى العمل، إلى نشاطات وقت الفراغ. لكن فرتوف لايصور هذه الأحداث فحسب، بل يحولها من خلال أساليب فيلمية معينة. إنه لا يعرض الحياة اليومية فقط، بل كيفية تصويرها أيضاً.

طوال فيلم **رجل معه آلة تصوير سينمائية،** يعرض فرتوف آلة التصوير وهي تسجل الأحداث، والقائم بالمونتاج وهو يعيد ترتيب اللقطات على طاولة المونتاج، وفيلماً يعرض، وجمهوراً في دار للسينما يتفرج عليه. بالإضافة إلى ذلك، يستخدم خصائص فيلمية محددة – المونتاج، والحركة السريعة والبطيئة، ولقطات خارج التركيز، والصورة المركّبة، والحركة العكسية – ليذكرنا أن ما نراه هو واقع معاد بناؤه بواسطة الفيلم.

لذلك فإن طرق عمل فرتوف منقسمة إلى مبدئين، ما يسميه مبدأ "الفيلم-الحقيقة،" وهو عملية تصوير الحياة كما هي، ومبدأ "الفيلم- العين،" وهو عملية بناء فيلم من هذه اللقطات من خلال خصائص الفيلم المحددة. في **رجل معه آلة تصوير سينمائية**، كل لقطة بحد ذاتها هي قطعة صغيرة من الواقع.

لكن فرتوف يعامل كل لقطة وكأنها المادة الخام التي يصنع منها فيلماً. ويسمي فرتوف اللقطات المفردة "آجرّات" الفيلم. بعد ذلك يكون لدى صانع الفيلم الخيار بين بناء منزل متواضع أو قصر من هذا الآجر.

واهتمام فرتوف ينحصر في بناء المعادل الفيلمي لقصر من القصور. وهو يعطينا منظوراً جديداً للواقع، منظوراً مرشّحاً من خلال الخصائص الخاصة للفيلم. وإضافة إلى ذلك، لا يخفي فرتوف حقيقة أن الصورة التي يعطيها للمَشاهد مبنية، إذ أنه يُطْلِع المُشاهد على عملية البناء. وهذا ما يجعل **رجل معه آلة تصوير سينمائية** فيلماً وثائقياً انعكاسياً.

الفيلم الوثائقي الأدائي

الأفلام الوثائقية الأدائية (في العقدين الأخيرين من القرن العشرين) تؤكد على الجوانب الذاتية من خطاب موضوعي كلاسيكياً.

- الحدود المحتملة: فقدان التشديد المرجعي قد يضع مثل هذه الأفلام في مرتبة الفن الطليعي؛ الاستخدام "المفرط" للأسلوب.

بيل نيكولز، **تصوير الواقع**، ص ٩٥

الفئة الخامسة والأخيرة - الفيلم الوثائقي الأدائي – لها منزلة متناقضة في الظاهر لأنها تحرف الانتباه عن العالم وتحوله نحو البعد التعبيري للفيلم. أي إن الإشارة إلى العالم تُهَمَّش ويتم التشديد على أبعاد الفيلم الشاعرية والتعبيرية. ولا يصورّ الفيلم الوثائقي الأدائي العالم بالشكل نفسه مثل الأشكال الأخرى من الفيلم الوثائقي، بل هو يهدف إلى تصوير العالم تصويراً غير مباشر.

يثير الفيلم الوثائقي الأدائي الحالة النفسية أو الجو الذي يوجد تقليدياً في

الفيلم الروائي. وهو يهدف إلى تقديم موضوعه بأسلوب ذاتي وتعبيري ومحدد الأسلوب ومثير للعاطفة ومليء بالمشاعر. والنتيجة هي أن الموضوع يقدَّم بطريقة مفعمة بالحيوية تشجع المُشاهد على اختباره والشعور به. لكن علينا في الوقت نفسه أن نسأل أنفسنا عما إذا كانت الأحداث تتعرض للتشويه بسبب الطريقة التي تقدَّم بها.

يبقى الموضوع في الفيلم الوثائقي الأدائي سليماً، لكن معناه يُقدَّم على أنه متغير. على سبيل المثال، في **الخيط الرفيع الأزرق** (إيرول موريس، ١٩٨٨) الموضوع هو موت الشرطي روبرت وود Robert Wood في دالاس عام ١٩٧٦. وقد أدين المتشرد المدعو راندال آدمز Randall Adams بالجريمة، بينما حُكِم على الشاهد الرئيسي ضده – ديفيد هاريس David Harris – بالإعدام لارتكابه جريمة قتل أخرى. ومسألة من أطلق النار فعلاً على روبرت وود وكيف حدث ذلك موضع شك. والفيلم يستند إلى شهادة وذاكرة الشهود الذين يُزْعَم أنهم شهدوا الأحداث. لكن هذه الشهادات والذكريات لا تتطابق، بل هي مليئة بالأخطاء ومتناقضة. ويستقصي موريس هذه التناقضات بإعادة تمثيل الجريمة. وفي كل مرة تكشف الشهادات فيها حقيقة جديدة أو مناقضة عن الجريمة، يعرض موريس تمثيلاً للجريمة يشتمل على الحقيقة الجديدة أو المناقضة. لذلك فإن **الخيط الرفيع الأزرق** لا يدور حول ما حدث فعلاً، بل حول الذاكرة والأكاذيب والتناقضات. وفوق ذلك فإعادة تمثيل الجريمة مرة بعد مرة يصور على نحو حيوي ومحدد الأسلوب ومثير للعاطفة، كما هو معهود في الأفلام الوثائقية الأدائية (اللوحة ٨).

تأتي أول إعادة لتمثيل جريمة القتل في الدقائق الخمس الأولى من الفيلم. لذلك سأصف افتتاحية الفيلم:

| لقطات تصور مدينة دالاس ليلاً (٤ لقطات).

| لقطة لراندال آدمز يتحدث فيها عن سفرته إلى دالاس عام ١٩٧٦.

- لقطة مقربة لضوء سيارة شرطة وهو يومض. وهو يولّد تأثيراً مليئاً بالمشاعر العميقة.
- لقطة لديفيد هاريس يتحدث فيها عن سفرته إلى دالاس عام ١٩٧٦. وهو يتحدث عن سرقة سيارة ومسدس. قطع إلى ...
- صورة فوتوغرافية لمسدس.
- لقطة لهاريس وهو يتحدث.
- مشاهد من مدينة دالاس ليلاً (٣ لقطات).
- لقطة لراندال آدمز. وهو يتحدث عن كيفية التقائه بديفيد هاريس (نفد الوقود من سيارة آدمز، وأركبه ديفيد هاريس معه).
- لقطة جوية لدالاس. يُسْمَع صوت هاريس مع اللقطة.
- خريطة لدالاس.
- لقطة للخريطة أكثر اقتراباً (تتبعها لقطتان إضافيتان أكثر قرباً للخريطة، ما يولد تأثير قطع قفزي بينما تركز آلة التصوير على الشارع الذي التقى آدمز وهاريس فيه).
- لقطة للافتة فندق (الدافع وراءها هو صوت هاريس المضاف: "لقد تبعته [أي آدمز] إلى غرفته").
- ما يثير الاهتمام أن وراء لافتة الفندق هناك لوحة إعلانية مكتوب عليها: "غيِّر حياتك." ومن المؤكد أن الأحداث التي تروى غيرت حياة راندال آدمز.
- لقطة لهاريس وهو يتكلم.
- لقطة للافتة دار سينما سيارات (هاريس: "ذهبنا لمشاهدة أحد الأفلام تلك الليلة").
- لقطة لآدمز. يقول: "أنهض من النوم. أذهب إلى العمل يوم السبت؟ لِمَ

قابلتُ هذا الفتى؟ لا أدري. لِمَ نفد الوقود من سيارتي في ذلك الوقت. لاأدري. لكن ذلك حدث. لقد حدث."

بعد ذلك تأتي إعادة تمثيل لجريمة قتل روبرت وود. تبدأ إعادة التمثيل بما يلي:

- لقطة عالية الزاوية لسيارة شرطة توقفت خلف سيارة واقفة على جانب الطريق. في البداية، يبدو أن هذه سيارة راندال آدمز التي نفد منها الوقود. ففي الواقع، يذكر آدمز في اللقطة السابقة أن الوقود نفد من سيارته. لذلك فالمونتاج يربط مبدئياً بين السيارة وآدمز. يتبع هذا:
- لقطة تجريدية داخل السيارة الواقفة. تتألف اللقطة من المرآة التي يرى السائق من خلالها ما هو خلفه، ويد تعيد تثبيتها. واللقطة منارة بنور خلفي قوي، ما يحول كل شيء في اللقطة إلى صورة ظلية. (استخدام الإنارة الخلفية أسلوب مفضل لدى مخرجي هوليوود مثل ستيفن سبيلبرغ.) قطع إلى ...
- سيارة الشرطة. ينزل الشرطي الأول من السيارة. وتسطع الأضواء، وهي تتحرك حركة دائرية، من سقف سيارة الشرطة إلى آلة التصوير مباشرة، ما يولد تأثير إنارة وامضة تحول الشاشة إلى اللون الأحمر على فترات متقطعة. ويزيد الصوت المرافق من التشديد على الأنوار، إذ أنه يتألف – بالإضافة إلى موسيقى فيليب غلاس Philip Glass ذات التأثير المنوم مغناطيسياً – من صوت حفيف يتزامن مع الأنوار. والتأثير الإجمالي مثير للمشاعر ونابض ومنوم مغناطيسياً.

لقطة مقربة ليد على المقود داخل السيارة الواقفة. ومرة أخرى المشهد مضاء بإنارة خلفية قوية.

- لقطة لسيارة الشرطة. الشرطية الثانية تخرج منها. تضيء المصباح اليدوي وتوجهه على خط السيارة الواقفة باتجاه آلة التصوير. والأنوار الوامضة فوق سيارة الشرطة لها التأثير السابق نفسه.
- لقطة عالية الزاوية للطريق، وهو مضاء بإنارة خلفية قوية. يدخل ظل الشرطي من أعلى الصورة وهو يسير نحو السيارة الواقفة.
- لقطة منخفضة الزاوية جداً للعجلة الخلفية للسيارة الواقفة، مصورة من أسفل السيارة. وتشاهَد قدما الشرطي وهو يسير إلى جانبها.
- لقطة مقربة لمسدس مصوب باتجاه آلة التصوير. تطلَق النار من المسدس.
- لقطة لرسم ليد، يبين نقطة دخول الرصاصة.
- لقطة للمسدس وهو يطلق النار.
- لقطة لرسم لجسم، يبين نقاط دخول الرصاصات.
- لقطة مقربة للمسدس وهو يطلق النار.
- لقطة مقربة أخرى للمسدس، وهو هذه المرة مصوب نحو الأرض ويطلق رصاصة.
- لقطة مقربة لرسم لجسم، يبين نقاط دخول الرصاصات.
- لقطة للمسدس وهو يُسْحَب إلى داخل السيارة.
- لقطة مقربة لدوّاسة السيارة وقدم السائق.
- لقطة للشرطي وهو ملقى على الطريق. السيارة تبتعد.
- لقطة مواجهة لسيارة الشرطة. تدخل الشرطية إلى منتصف الإطار وتطلق مسدسها.
- لقطة منخفضة للسيارة وهي تبتعد.
- لقطة مقربة لمسدس الشرطية، وأنوار سيارة الشرطة تومض وتنبض في الخلفية.

يلي إعادة تمثيل الجريمة هذه رسم إضافي يبين نقاط دخول الرصاصات، وصورتان للشرطي القتيل الحقيقي (لقطة له وهو حي وأخرى وهو ميت)، ولقطتان للباسه الرسمي تظهر فيهما نقاط دخول الرصاصات، ولقطة لجريدة يقول العنوان الرئيسي فيها: "البحث عن قاتل الشرطي،" وأخيراً لقطتان مقربتان جداً لمقتطفات من التقرير في الجريدة.

العناصر الأدائية المهيمنة في هذه الدقائق الافتتاحية تشتمل على التالي: إعادة التمثيل بحد ذاتها، واللقطات المقربة للمسدسات والخرائط والعناوين الرئيسية في الصحف، والأضواء النابضة المنبعثة من سيارة الشرطة (التي يولد طغيانها تأثيراً مفعماً بالحيوية يتجاوز وظيفتها إلى حد كبير)، والمونتاج السريع (تأثير القطع القافز المتولد عن اللقطات الأقرب للخريطة، والقطع من المسدس وهو يطلق النار إلى لقطات الرسوم سريع جداً)، وأوضاع آلة التصوير المبالغ بها (الزوايا العالية لآلة التصوير، الزوايا المنخفضة لآلة التصوير)، والصوت المصاحب (موسيقى غلاس المنومة مغناطيسياً، وصوت الحفيف المتزامن مع الأنوار، وطلقات الرصاص العالية الصوت). وتظهر عناصر أدائية أخرى في مواضع أخرى من الفيلم، بما في ذلك تصوير بعض الأحداث بالحركة البطيئة، ومعها حقيقة أن إعادات التمثيل تتكرر في عدة مناسبات.

تولّد العناصر الأدائية في **الخيط الأزرق الرفيع** الحالة النفسية نفسها والجو نفسه الموجودين في أفلام الإثارة التي تنتجها هوليوود – التشويق والتوقع المتوازن، كاملين مع صور يطغى عليها الأسلوب وصوت مصاحب. من خلال هذه الأساليب، يشجعنا موريس أن نختبر الأحداث ونشعر بها، بدلاً من أن نكتفي بمشاهدتها عن بعد. لكن من خلال قيامه بذلك فهو أيضاً يرفع من وتيرة اهتمامنا بالأحداث بغرض الترفيه. وهذا يثير سؤالاً أخلاقياً حول استغلال موريس للأحداث، هل تضيع عنه رؤية الأحداث نفسها من أجل إعطاء المُشاهد تجربة مثيرة؟ أي هل تضيع عنه رؤية هدف فيلمه الوثائقي في أن يكون مثّقفاً وأصيلاً؟

على الرغم من العناصر الأدائية فإن فيلم موريس أثر فعلاً في الواقع الذي صوره. ففيلم **الخيط الأزرق الرفيع** يظهر أن شهادات الشهود الرئيسيين لا يعتمد عليها وأنها متناقضة، وخاصة شهادة هاريس الأصلية. بل إن هاريس يعترف بشكل غير مباشر قرب نهاية الفيلم بأنه ارتكب جريمة قتل روبرت وود. وبعد توزيع **الخيط الأزرق الرفيع** بفترة قصيرة أُسقِط الحكم على آدمز.

آمل أن يكون هذا الفصل قد بدد الفكرة الشائعة بأن الأفلام الوثائقية هي مجرد سجل موضوعي لأحداث حقيقية. ومن المحتمل طرح مقولة قد تبدو متطرفة وهي أن ليس للفيلم الوثائقي علاقة مميزة بالواقع باعتبار أن الأفلام الروائية والوثائقية تستخدم التقنيات نفسها – الميكانيكا والبصريات والكيمياء الفوتوغرافية. لذلك فالفيلم الروائي، مثل **العقاب المالطي،** هو "سجل موضوعي" لما أنجزته مجموعة من الممثلين، مثل همفري بوغارت، والفنيين السينمائيين، مثل المخرج جون هيوستون، في استوديو صوتي من استوديوهات الأخوين وارنر عام ١٩٤١. وما يميز الروائي عن غير الروائي هوالاعتقاد بأن الأحداث المصورة في فيلم وثائقي غير معدّة مسبقاً وبالتالي فهي غير روائية. وفوق ذلك، فقد حاولت من خلال استعمال عمل نيكولز أن أشدد على أن مجال الفيلم الوثائقي يتألف من خمس صيغ أو أجناس لكل منها صفاته الثابتة التي تميزه عن الأجناس الأخرى.

للمزيد من القراءة

أيان أيتكن، **الفيلم والإصلاح**

Aitken, Ian, *Film and Reform* (London: Routledge, 1990).

دراسة متعمقة مبنية على بحث جيد تتناول حركة الفيلم الوثائقي البريطانية.

جون كورنر، **فن السجلّ: مقدمة نقدية إلى الفيلم الوثائقي**

Corner, John, *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary* (Manchester: Manchester University Press, 1996).

حالات دراسية سهلة الفهم للأفلام الوثائقية الكلاسيكية من العقد الرابع إلى العقد التاسع من القرن العشرين. نقطة بداية جيدة لكل من يريد المضي في دراسة الفيلم الوثائقي.

بيل نيكولز، **حدود ضبابية: مسائل المعنى في الثقافة المعاصرة**

Nichols, Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1994),

مجلد مرافق لكتاب **تصوير الواقع**، يقدّم حالات دراسية (شريط فيديو رودني كينغ[١]، وتلفزيون الواقع، وفيلم **إضراب** ايزنشتاين، وفيلم **جون فيتزجرالد كنيدي** لأوليفر ستون، والأفلام الوثائقية الأدائية). وهو مثل **تصوير الواقع** كتاب صعب لكنه مهم.

بيل نيكولز، **تصوير الواقع: قضايا ومفاهيم في الفيلم الوثائقي**

Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1989).

كتاب مهم لكنه مكتوب كتابة مكثفة. وقد استُخْدِمَ الفصل الخاص بصيغ التمثيل الوثائقية كأساس لهذا الفصل. وكان هدفي هو جعل هذا الفصل المهم من كتاب نيكولز سهل الفهم للقارئ العادي.

---

(١) Rodney King عامل بناء أمريكي أسود تعرض للضرب من قبل شرطة لوس أنجلس، وتمكن أحد المشاهدين من تسجيل ما حدث على شريط فيديو.

وليام روثمان، **أفلام وثائقية كلاسيكية**

Rothman, William, *Documentary Film Classics* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997).

يحتوي هذا الكتاب على سلسلة من القراءات المفصلة والمحكمة لعدد مختار من الأفلام الوثائقية المهمة والمعروفة جيداً: **نانوك الشمالي** (روبرت فلاهرتي Robert Flaherty، ١٩٢١)، و**أرض بلا خبز** (لويس بونوِل Luis Buñuel، ١٩٣٢)، و**ليل وضباب** (ألان رينيه Alain Resnais، ١٩٥٥)، و**تاريخ صيف** (روش Rouch وموران Morin، ١٩٦١)، و**عيد أم سعيد** (رتشارد ليكوك Richard Leacock وجويس تشوبرا Joyce Chopra، ١٩٦٣)، و**لا تلتفت إلى الخلف** (د. أ. بينيبيكر D A Pennebaker، ١٩٦٧).

كريستين تومبسون وديفيد بوردوِل، **تاريخ الفيلم**: **مقدمة**

Thompson, Kristin, and David Bordwell, *Film History: An Introduction*, Second Edition (Boston: McGraw-Hill, 2003).

تاريخ تومبسون وبوردول الشامل للسينما العالمية.

أشياء ينبغي تَذَكُّرُها

- في كثير من الأحيان، يُفترَض أن صانع الأفلام الوثائقية لا يفعل سوى المراقبة وتسجيل الأحداث الحقيقية تسجيلاً موضوعياً. لكن صانعي الأفلام الوثائقية لا يقومون بمجرد توجيه آلة التصوير نحو موضوعهم ويتركون الآلة تدور، بل هم يستخدمون أنواعاً شديدة التنوع من الأساليب في تجميع فيلمهم في وحدة واحدة.
- يستخدم الفيلم الوثائقي التفسيري الأساليب التالية: تعليقاً لصوت مضاف سلطوي بلا جسد، بالإضافة إلى سلسلة من الصور التي تهدف لأن تكون وصفية ومُثَقِّفَة.
- يحاول فيلم المراقبة الوثائقي أن يقدم "شريحة من الحياة،" أو نقلاً مباشراً للأحداث المصورة. ويحاول صانع الفيلم أن يختفي بصورة كاملة، أي أن يكون شخصاً واقفاً في الطريق لا علاقة له بالموضوع.
- يجعل الفيلم الوثائقي المتفاعل حضور صانع الفيلم بارزاً، فهو يتفاعل مع الناس أو مع الأحداث التي يتم تصويرها. وتأخذ هذه التفاعلات بشكل رئيسي شكل مقابلات، وتستخرج هذه المقابلات تعليقات واستجابات محددة من الأشخاص الذين يصورهم الفيلم.
- يحاول الفيلم الوثائقي الانعكاسي أن يكشف للمُشاهد تقاليد التمثيل الوثائقي. وبدلاً من التركيز على الأحداث والأشخاص الذين يصورهم، يركز الفيلم الوثائقي الانعكاسي على طريقة تصوير هذه الأحداث وهؤلاء الأشخاص. والتأثير الناتج هو أن الفيلم الوثائقي الانعكاسي يتحدى القدرة الظاهرية للفيلم الوثائقي على كشف الحقيقة.
- يحرف الفيلم الوثائقي الأدائي الانتباه عن العالم ويوجهه نحو البعد التعبيري للفيلم. أي إن الإشارة إلى العالم مهمَّشة والبعدين الشاعري والتعبيري للفيلم هما موضع التركيز.

٦

استقبال الفيلم:

مراجعة الأفلام كفن وكحرفة

ستتعلم في هذا الفصل:

- **الوظائف الأربع الرئيسية لمراجعة الأفلام**
- **العناصر الأربعة الرئيسية لمراجعة الأفلام**
- **مناقشة لكيفية تقييم الأفلام من قبل نقادها**
- **تحليلات لمراجعات لفيلمي المريض الإنجيلزي والرجل العنكبوت ٣.**

دور الناقد هو مساعدة الناس في رؤية ما يوجد في العمل، وما يوجد فيه ولا يجب أن يكون فيه، وما لا يوجد فيه وكان يمكن أن يكون موجوداً. وهو ناقد جيد إذا ساعد الناس على فهم ما يتعلق بالعمل أكثر مما يمكنهم رؤيته بأنفسهم، وهو ناقد عظيم إذا استطاع من خلال فهمه للعمل وشعوره تجاهه، ومن خلال عاطفته وحماسه، أن يثير الناس ويوقد فيهم الرغبة في اختبار مقدار إضافي من الفن الموجود في الفيلم والذي ينتظر أن يستحوذ المشاهد عليه. وهو ليس بالضرورة ناقداً سيئاً إن أخطأ الحكم. (الذوق المعصوم عن الخطأ

لايدرَك، وما هو الشيء الذي يمكن قياس الذوق بالمقارنة معه؟) وهو ناقد سيء إذا أخفق في إثارة فضول جمهوره وتوسيع اهتماماته وفهمه. إن فن الناقد هو بث معرفته بالفن وحماسه له للآخرين.

بولين كيل، **أضعته في السينما**، ص ٣٠٨.

يطلق على مراجعة الأفلام – بل على النقد بصورة عامة – اسم "مهنة العثور على الأخطاء،" وهي تسمية يتبناها بشكل خاص أولئك الذين تتكرر مراجعة عملهم. وهدفي في هذا الفصل هو تحليل وظائف مهنة مراجعة الأفلام ومكوناتها والتقاليد التي تقرر كيف يقيم المراجعون الأفلام. وسيضع القسم الأول من هذا الفصل الخطوط العريضة للوظائف الأربع والعناصر الأربعة لمراجعة الأفلام. وسيتألف القسم الثاني من تحليل مقارن لأربع مراجعات لفيلم **الرجل العنكبوت ٣** (سام ريمي، ٢٠٠٧)، بهدف توضيح وجوه الشبه والاختلاف في طريقة تقبّل الفيلم. فبالمصطلحات الأكاديمية، يتبع هذا الفصل مدخلاً إلى الأفلام مبنياً على دراسات التقبّل. أي إنه لا يحلل الأفلام أنفسها (المدخل الداخلي إلى الأفلام الذي جرى استكشافه في الفصول الثلاثة الأولى)، بل يستقصي الطريقة التي استُقبل الفيلم فيها وقُيِّم. وتسبر دراسات التقبّل غور الاستجابات المختلفة للفيلم، الكتابية منها والشفهية (بما فيها المقابلات مع المشاهدين الأفراد). وفي هذا الفصل، قصرت ردود الفعل على **الرجل العنكبوت ٣** على مجموعة من المشاهدين تتمتع بميزة خاصة، وهي مجموعة مراجعي الأفلام المحترفين، الذين يكسبون قوتهم من خلال الكتابة عن الأفلام الحديثة التوزيع. وكون عملهم يُعَرَّف بأنه "العثور على الأخطاء" هو مجرد نظرة من الخارج إلى مهنتهم، وهي مهنة لها معايير وتقاليد وطقوس خاصة بها. وهدفي هنا هو البدء في جعل هذه المعايير والتقاليد والطقوس أكثر وضوحاً.

الوظائف الأربع لمراجعة الأفلام

يطرح ديفيد بوردوِل في كتابه **صنع المعنى** (ص ٣٥) مقولة إنه يمكن أن يكون لمراجعة الفيلم أربع وظائف. فهي يمكن أن تكون:

| صحافة

| إعلان

| نقد

| بلاغة (نشاطاً كتابياً).

نظرة ثاقبة

"مومس الاستشهادات" مصطلح يطلق على صحفي يوفر لأحد الاستوديوهات عبارة رنانة للإعلان عن فيلم جديد، بغض النظر عن جودة الفيلم، وهذه الممارسة تستعمل بالطبع لدعم الدعاية للأفلام السيئة. أحياناً يقوم الاستوديو الذي أنتج الفيلم بكتابة "استشهاد" قصير، ثم يطلب من صحفي، لديه الاستعداد، أن يضع اسمه عليه. وهي ممارسة يدينها الصحفيون السينمائيون بشدة.

تقدم مراجعة الأفلام – كعمل صحفي – للقارئ أخباراً عن أحدث الأفلام الموزعة كما تقدم، بتحديد أكبر، جوانب هامة من فيلم معين. على سبيل المثال، قد يكون موضوع الفيلم موضوعاً يستحق الاهتمام (موضوع آني مثلاً)، أو قد يكون فيه نجم هام (نجم قديم يعود إلى الشاشة، أو الأداء الأول لنجم جديد، أو نجم راسخ يقوم بدور مختلف اختلافاً هاماً)، أو قد يكون الإنتاج مثيراً للاهتمام. مثال على ذلك أن تكون أجور النجوم الرئيسيين فيه عالية جداً، أو تكاليف الانتاج مفرطة في الارتفاع، كما كان الحال بالنسبة إلى **الرجل العنكبوت ٣** حيث كان الرقم الرسمي لميزانية الفيلم هو ٢٥٨ مليون

دولار (رغم أن الإشاعات تجعله أقرب إلى ٣٠٠ مليون)، وهذا لا يتضمن ١٠٠ مليون دولار أو أكثر خصصت كميزانية للتسويق (انظر "البساط الأحمر يزداد عالميةً،" ١٦ نيسان ٢٠٠٧، www.variety.com).

وبتحديد أكبر، يمكننا التعرف على نوعين من الصحافة السينمائية:

- صحافة الرأي، التي يقدم الصحفي فيها موقفاً تجاه فيلم معين متأنياً وناجماً عن طول تفكير، مدعوماً بمجموعة من الحجج وبمعلومات عن خلفية الفيلم.
- صحافة الذوق، التي يقدم الصحفي فيها تقييماً بسيطاً للفيلم.

والمراجعات المتعمقة للأفلام تجمع هذين النوعين من الصحافة. وسأستعرض بتفصيل أكبر أدناه المكونات المختلفة لمراجعة الأفلام.

من الناحية الدعائية تقوم المراجعة بالإعلان عن فيلم ما وتشجع قراءها على الذهاب إلى السينما. لذلك يمكن النظر إلى مراجعة الأفلام على أنها صناعة خدمية، باعتبار أنها تقوم بوظيفة خدمة لكلا الاستوديو الذي موّل الفيلم وأنتجه (بالإعلان عن الفيلم) ومرتاد السينما، من خلال العمل كدليل استهلاكي يبين أفضل الأفلام المتوافرة في وقت معين وأسوأها.

بين حين وآخر، قد يكتب المراجع مراجعة متعالية، تتيح للمُشاهد أن يشعر أنه أعلى مستوى من الفيلم. إذن فالمراجعة تعلم القارئ عن الأفلام التي ينبغي أن يعرف بأمرها، لكن دون أن ينصح القارئ بالذهاب لمشاهدتها. هنا، من المؤكد أن المراجعة لا تعمل كإعلان، بل العكس. وهذا عادة ينطبق على مراجعات أفلام الصيف الضخمة في الصحافة العالية المستوى. لكن معظم الأفلام الضخمة منيعة على المراجعات على كل حال، بمعنى أن المشاهدين يكونون قد قرروا مسبقاً مشاهدة الفيلم لأنه يحتل مكانة فيلم "لا بد من مشاهدته" والعنصر الرئيسي الذي يجعله يحقق هذه المكانة هو حديث الناس المتناقل عنه.

وتنطوي المراجعة بصفتها نقداً على وصف الأفلام وتحليلها وتقييمها. وجزء كبير من هذا الفصل سيخصص لمهمة وصف مراجعة الأفلام باعتبارها نقداً.

ختاماً، تصبح مراجعة الأفلام بصفتها نشاطاً كتابياً مقالات تُقْرأ لمزاياها الأدبية المتأصلة فيها، وهذا قد يؤدي إلى إعادة نشرها ضمن مجموعة مقالات للمؤلف نفسه، مثل كتاب جيمس أغي James Agee **أغي يتحدث عن الأفلام**، وكتاب ماني فاربر Manny Farber **مساحة سلبية**، ومجموعات بولين كيل المتعددة، وكتاب أندرو ساريس **اعترافات معجب متعصب**، وكتاب جوناثان روزنباوم Jonathan Rosenbaum **وضع الأفلام بأماكنها: ممارسة نقد الأفلام**، وغيرها. انظر كتاب غرِغ تيلر Greg Taylor **فنانون بين الجمهور** (الذي يرد وصفه في نهاية هذا الفصل) للاطلاع على وصف للمزايا الأدبية والفنية في مراجعات الأفلام التي كتبتها ماني فاربر ونقاد آخرون مثل باركر تايلر Parker Tyler.

المكونات الأربعة لمراجعة الأفلام

نرى أعلاه أن الصحافة السينمائية يمكن أن تقسم إلى صحافة رأي (مراجعات مستتيرة) وصحافة ذوق (تكتفي بإطلاق أحكام). وفي هذا القسم سنتعرف بتفصيل أكبر على المكونات الرئيسية التي تتضافر في تكوين مراجعة لأحد الأفلام.

يشدد برودول (**صنع المعنى**، ص ٣٨) على أن المراجعة تتألف من المكونات الأربعة التالية:

| ملخص مكثف للحبكة

| معلومات عن خلفية الفيلم

| مجموعة من المقولات والحجج الموجزة عن الفيلم

| تقييم للفيلم .

والملخص المكثف للحبكة هو ببساطة وصف لهذه الحبكة. وتنزع معظم الملخصات إلى وصف اللحظات الكبرى في الفيلم، لكن مع حرصها على عدم الإفصاح عن نهايته. والمعلومات الخلفية تتضمن الجنس والممثلين والمخرج وحكايات عن إنتاج الفيلم واستقباله وما إلى ذلك (وهنا يقوم الفيلم بوظيفة بند إخباري). ومجموعة المقولات والحجج الموجزة عن الفيلم هي التركيز الرئيسي للمراجع وهو يحلل الفيلم ويعلق عليه. في النهاية، يقدّم المراجع تقييماً للفيلم، كما يقدم (بشكل إما ضمني أو صريح) توصية بمشاهدة الفيلم أو عدم مشاهدته. والتقييم هو نتيجة نشاط المراجع وتدعمه مجموعته من المقولات والحجج ومعرفته بخلفية الفيلم.

يمكن للمراجع أن يرتب هذه المكونات بأي ترتيب، لكن أكثر البنى شيوعاً هي التالية: ابدأ بحكم موجز وملخص للحبكة، ثم قدِّم سلسلة من الحجج والمقولات المكثفة عن التمثيل أو منطق القصة أو مشاهد التصوير أو العرض أو غير ذلك من النقاط المتمركزة حول جانب معين، وغلف كل هذا بمعلومات عن الخلفية، وتوج المراجعة بتكرار الحكم على الفيلم.

ديفيد بوردول، **صنع المعنى**، ص ٣٨.

بالطبع، ما يحدد حكم المراجع وأسلوبه في الكتابة وقراراته حول مقدار المعلومات الخلفية التي يقدمها للقارئ هو مجموعة القراء المستهدفة والشخصية المعروفة التي تتصف بها الصحيفة أو المجلة. فصحيفة جدية مثل **الأوبزرفر** لها قراء مستهدفون يعتبرون ذوي ثقافة عالية وعلى اطلاع على المناظرات في مجالات الفنون والثقافة والمجتمع. ولذلك ستكون مراجعة لفيلم

في صحيفة من هذا النوع (مثال من مراجعات **الأوبزرفر** منشور أدناه) غنية بالمعلومات عن الخلفية وبالمقولات والحجج المكثفة، بينما يكون إصدار حكم تقييمي ضمنياً. وهي تتماشى مع صحافة الرأي. ومن جهة أخرى، فالمراجعة لفيلم في صحيفة صغيرة الحجم تركز على معلومات الحبكة والأحكام السريعة، وهي تقع ضمن صحافة الذوق. وفي تحليلي المقارن لأربع مراجعات لفيلم **الرجل العنكبوت ٣** في القسم الثاني من هذا الفصل، ستركز أمثلتي المأخوذة من الصحف على المراجعات الأكثر تفصيلاً التي تظهر في الصحف الجدية. والجزء التالي سيحتوي على مراجعة فيلم فعلية، وهي مراجعة فيليب فرنش لفيلم **المريض الإنجليزي** (أنتوني مينغِلا Anthony Minghella، ١٩٩٦) لحساب صحيفة **الأوبزرفر**. بعد ذلك أحلل هذه المراجعة لرؤية طريقة ترتيبها وفق المكونات الأربعة المدرجة أعلاه.

فيليب فرنش يكتب عن فيلم المريض الإنجليزي

وفق حساباتي، من بين ١٦٠ رواية وصلت إلى القوائم النهائية للروايات المرشحة لجائزة بوكر Booker منذ بدئها عام ١٩٦٩، تحولت ٢٥ منها إلى أفلام سينمائية أو تلفزيونية. وما يثير الاهتمام أن الثلاث منها التي أنتجت بميزانيات ضخمة قدمتها هوليوود تجري أحداثها خلال الحرب العالمية الثانية، والمنظور غير العادي في كل منها يجعلنا نعيد النظر في صراع لا يزال ظله يخيم فوق حياتنا. والفيلمان الأولان – رواية توماس كنيلي Thomas Keneally قائمة شندلر (الرابع للجائزة في عام ١٩٨٢ تحت اسم سفينة شندلر) ورواية ج. غ. بالارد J. G. Ballard إمبراطورية الشمس (أحرزت المكان الثاني عام ١٩٨٤) هما حكايتان تتمتعان بتسلسل زمني واضح نسبياً، وإحداهما سيرة والأخرى سيرة ذاتية.

أما رواية مايكل أونداتجي Michael Ondaatji المريض الإنجليزي (فازت بالجائزة عام ١٩٩٢) فهي قطعة من السرد القصصي شديدة

التعقيد، تنظر إلى الحرب من وجهات نظر اربع شخصيات متباينة بشدة تعيش في فيلا مهدمة في تسكاني Tuscany خلال الأشهر التي سبقت يوم النصر في أوروبا في أيار ١٩٤٥. والفيلم تأمل حاذق في التاريخ والجنسية والحرب والولاء والحب، لكنه أيضاً قصة غامضة آسرة.

ينتمي ساكنو الفيلا المصابون جسدياً ونفسياً إلى ثلاث قارات، مثل أونداتجي، الذي ولد في سريلانكا ونشأ في بريطانيا ويعيش في كندا. هانا (جولييت بينوتشي Juliette Binoche) هي ضابطة وممرضة في الجيش الكندي فقدت خطيبها. وحين تحركت وحدتها إلى الشمال بقيت في الفيلا لتعتني بالمريض الإنجليزي المحتضر (رالف فينز Ralph Fiennes)، الذي تعرض لحروق مرعبة نتيجة سقوط طائرة والذي هو في الحقيقة أرستقراطي مجري تعلم في بريطانيا يدعى ألماسي Almásy. والشخص الثالث هو لص كندي دمث يدعى كارافاغيو Caravaggio (وليام دافو William Dafoe)، استخدمت المخابرات العسكرية مهاراته الإجرامية ومعرفته بالإيطالية، وهو يطارد ألماسي إذ يشك أنه خائن. ويكتمل الرباعي بوجود كيب Kip (نافين أندروز Naveen Andrews) وهو من الهنود السيخ، يقامر بحياته يومياً لكونه ضابطاً في فرقة المهندسين الملكيين يعمل في التخلص من القنابل. وتدخل قارة أخرى في القصة، لأن نصف حوادث الفيلم تجري في القاهرة وصحراء شمال أفريقيا في العقد الرابع، حيث كان ألماسي عضواً في حملة رسم الخرائط التابعة للجمعية الجغرافية الملكية وكان على علاقة مفعمة بالعاطفة مع كاثرين Katherine (كريستين سكوت توماس Kristin Scott Thomas) زوجة أحد زملائه. وقد مر جميع الأربعة بأزمات رهيبة وواجهوا الموت وجهاً لوجه. والآن مع اقتراب الحرب من نهايتها، أخذوا يتقبلون تناقضاتها وسخافاتها.

وكان أونداتجي قد كتب أشعاراً عن السينما (قصيدتاه "أفلام السهرة مع سكايلر" و"كينغ كونغ يقابل إدغار والاس" منشورتان في

مجموعتي كتاب فيبر للشعر السينمائي)، وكتاباته الروائية سينمائية الطابع إلى حد كبير. ولكن مثل الروائيين الآخرين الذين يمكن قول الشيء نفسه عنهم – غريام غرين على سبيل المثال، أو سلمان رشدي – فإن تكييف أعماله لتتناسب مع السينما شديد الصعوبة، والكاتب المخرج أنتوني منغلا قام بمهمة تسترعي الانتباه في صنع فيلم يحافظ على مواضيع الرواية الأصلية وأفكارها وكثافتها.

والتحرك زمنياً جيئة وذهاباً بين الصحراء الوامضة وريف تسكاني المشبع بالبلل من ماء المطر يجعل المريض الإنجليزي تجربة بصرية غنية. فالطائرات تطير فوق أرض صحراوية تبدو مثل جسد المرأة. ورمال الصحراء تنغمر داخل الأغطية المتغضنة التي تغطي سرير ألماسي المشوه. وينقلب رعد اقتراب الطائرات في مصر إلى رعد اقتراب عاصفة مطرية في تسكاني. وإحدى الصور المحورية القوية هي نسخة من هرودوتوس Herodotus (أبو التاريخ) التي حولها ألماسي إلى دفتر مسودة بحيث أنها تتضمن قصة حياته. كما أن الصورة رومانسية إلى حد يُشْعِر بالدوار ويمكن للمرء أن يرى ما جذب كاتب فيلم بصدق وجنون وعمقَ[1]، الذي هو قصة أخرى من قصص الحب المتسامي. هناك فخامة في اللقطة التي تصور ألماسي وهو يحمل كاثرين المشلولة، وهي مغطاة بمظلة قفز ستكون كفنها، على إفريز جبلي في الصحراء، وهناك سحر في المشهد الذي يرفع كيب فيه هانا إلى سقف كنيسة في تسكاني كي تنظر إلى لوحة بييرو ديلا فرانسيسكا Piero della Francesca الجبصية الجدارية على ضوء شعلة. وأداء جميع الممثلين من الدرجة الأولى، وتلعب بينوتش وسكوت توماس دوري بطلتين من ألمع البطلات في السينما الحديثة. من الناحية الفنية، يعتبر المريض الإنجليزي معجزة. فبالإمكان مقارنة تصوير جون سيل John Seale بتصوير فريدي يونغ Freddy Young في لورنس الجزيرة العربية، ومونتاج والتر ميرتش Walter Murch مثال

---

(١) كاتب الفيلم ومخرجه هو مخرج **المريض الإنجليزي** أنتوني منغلا.

يحتذى. هذا الفيلم العميق فكرياً والمنعش يحسب في سجل كل شخص اشترك في صنعه.

الأوبزرفر، ١٦ آذار ١٩٩٧

تبدأ الفقرة الأولى من هذه المراجعة - كما هي الحال في كثير من مراجعات فرنش الأطول للأفلام - ببعض المعلومات عن خلفية الفيلم، وهي في هذه الحالة جائزة بوكر وعدد الروايات التي وصلت إلى القوائم النهائية والتي صورت سينمائياً. ففرنش يذكر عدد الكتب من القوائم النهائية لجائزة بوكر التي تحولت إلى أفلام (٢٥) وعدد التي تجري حوادثها خلال الحرب العالمي الثانية (ثلاثة، بما فيها **المريض الإنجليزي**).

في الفقرة الثانية، يذكر فرنش أن رواية **المريض الإنجليزي** الرابحة لجائزة بوكر في عام ١٩٩٢ تختلف عن كتابي بوكر الآخرين اللذين تجري أحداثهما أثناء الحرب العالمية الثانية في أن بنية حبكتها معقدة. وبعد ذلك تقدم هذه الفقرة والفقرة الثالثة ملخصاً لحبكة الفيلم. هذا الملخص طويل تماماً لأن حبكة الفيلم طويلة ومعقدة. ويركز فرنش على شخصيات الفيلم الرئيسية الأربع، ومعها خطوط الحبكة التي تشترك هذه الشخصيات فيها.

تقدم الفقرة الأخيرة تحليلاً أو مجموعة من المقولات حول الفيلم. وتتعلق هذه المقولات بالتحديد بما يسميه فرنش تجربة الفيلم "البصرية الغنية." ويشير فرنش بشكل خاص إلى كيفية اشتراك الصوت والصورة في التعبير عن الانتقلات من الحاضر إلى الماضي: "ورمال الصحراء تنغمر داخل الأغطية المتغضنة التي تغطي سرير ألماسي المشوه. وينقلب رعد اقتراب الطائرات في مصر إلى رعد اقتراب عاصفة مطرية في تسكاني." كما يكتب فرنش عن أربعة مشاهد ولقطات مدهشة في الفيلم:

| لقطات الطائرات القديمة تطير فوق الصحراء (التي يصفها فرنش بأنها تشبه جسم المرأة).

- لقطات نسخة ألماسي من هرودوتوس في التاريخ التي حولها ألماسي إلى دفتر مسودة .
- لقطة ألماسي وهو يحمل كاثرين المشلولة فوق إفريز صخري .
- المشهد الذي يرفع كيب فيه هانا إلى سقف كنيسة في تسكاني كي تنظر إلى لوحة جبصية جدارية على ضوء شعلة.

ويطرح فرنش مقولتين إضافيتين: أولاً أن الأداء من الدرجة الأولى (ويخصص فرنش تمثيل جولييت بينوتشي وكريستين سكوت توماس) وثانياً أن الفيلم إعجازي من الناحية الفنية (مخصصاً التصوير السينمائي الذي قام به جون سيل والمونتاج الذي تولاه والتر ميرش).

أخيراً، تنتهي المراجعة بالتقييم: الفيلم عميق فكرياً ومنعش. لكن بقية المراجعة تحتوي أيضاً على تقييمات موجزة، وخاصة في الصفات والأسماء التي يستعملها فرنش. من البداية إلى النهاية، تحتوي المراجعة على العبارات التقييمية التالية (التشديد مضاف من قبلي): "... تأمل **حاذق** ..."؛ "قصة غامضة **آسرة**"؛ "منغلا قام بمهمة **تسترعي الانتباه** ..."؛ "تجربة بصرية **غنية**"؛ "إحدى الصور المحورية **القوية**"؛ "رومانسية **إلى حد يُشْعِر بالدوار**"؛ "هناك **فخامة** في اللقطة ..."؛ "هناك **سحر** في المشهد..."؛ "أداء جميع الممثلين **من الدرجة الأولى**"؛ "**ألمع** البطلات"؛ "من الناحية الفنية، يعتبر **المريض الإنجليزي معجزة**"؛ "مونتاج والتر ميرتش **مثال يحتذى**." فضلاً عن ذلك، من الواضح أن مقارنة التصوير السينمائي الذي قام به جون سيل بالتصوير السينمائي في فيلم ديفيد لين David Lean المبهر بصرياً **لورنس الجزيرة العربية** هي من باب المديح.

الحدود الفاصلة بين المكونات الأربعة لمراجعة فرنش (وبالتأكيد في معظم المراجعات) ليست دائماً واضحة. لكن مراجعة فرنش تحتوي على تلك المكونات الأربعة وهي عادة تسير بالترتيب نفسه: معلومات عن خلفية الفيلم

وملخص مكثف للحبكة ومجموعة من المقولات والحجج الموجزة عن الفيلم والتقييم.

التقييم

ما الذي يبحث المراجعون عنه حين يقيمون أحد الأفلام؟ إن المراجعين يبحثون عن بعض الأمور التالية أو عنها جميعاً:

- الحافز لما يحدث في الفيلم
- القيمة الترفيهية
- القيمة الاجتماعية.

الحافز

فيما يتعلق بالحافز يبحث المراجعون عن الارتباط بالموضوع أو التبرير لحادث روائي معين أو مهارة فنية، مثل الحركة المعقدة لآلة التصوير أو المؤثرات الخاصة. وقد حدد ديفيد برودول (**سينما هوليوود الكلاسيكية**، ص ١٩) أربع أنواع من الحوافز في السينما:

- التكويني
- الواقعي
- التناصي
- الفني

يشير **الحافز التكويني** إلى البنية الشكلية لحكاية الفيلم. فالفعل أو الحدث في الحكاية له حافز إذا كان يمثل جزءاً من منطق السبب والنتيجة في الفيلم، كما ورد بحثه في الفصل الثاني. أما إذا وقع الفعل أو الحادث خارج منطق السبب والنتيجة، فإنه يعتبر بلا حافز. وفي سينما هوليوود المعاصرة، ينطبق

هذا عادة على كثير من مقاطع الحدث المطولة أو المؤثرات الخاصة التي تظهر على الشاشة وكما لو أن السبب الوحيد لها هو إرباك حواس المشاهدين وصدم أجهزتهم العصبية.

لا يعني **الحافز الواقعي** بالضرورة أن الفعل أو الحدث المعني هو نقل صادق للواقع أو صورة صادقة من الحياة. فقد يعني أيضاً أن الفعل أو الحدث معقول أو قابل للتصديق ضمن العالم الخيالي للفيلم. على سبيل المثال، في **العالم المفقود: الحديقة الجوراسية** (ستيفن سبيلبرغ ١٩٩٧)، من المعقول أن يقوم تي-ركس T-Rex بأكل إدي Eddie (أثناء محاولته لسحب المسكن المتنقل من على وجه الصخرة). لكن ليس من المعقول أن يبدأ تي-ريكس بالتحدث بالإنجليزية. أما ضمن سياق الحياة اليومية فليس من المعقول أن يقوم تي-ركس بأكل إدي (أو في الواقع أي كائن آخر) لأن تي-ركس من صنف منقرض من الكائنات ولم يبعث (حتى الآن) إلى الحياة من خلال الهندسة الوراثية. لذلك فالحافز الواقعي لا يعني فقط "الأصيل" أو "المتطابق مع الحياة اليومية" (فهذا لا ينطبق إلا على الحركة الفنية المعروفة باسم الواقعية)، ولكن يعني أيضاً "معقولاً" و"قابلاً للتصديق ضمن حدود عالم الفيلم الخيالي".

بعد الحافز الواقعي يأتي **الحافز التناصي**، الذي يتضمن العلاقة بين الفيلم ومصدره (رواية مشهورة مثلاً) والعلاقة بين الفيلم والجنس الفيلمي الذي ينتمي إليه. فإذا كان الفيلم مأخوذاً من رواية مشهورة، سيبحث المراجعون بلا استثناء عن نقاط الشبه والاختلاف بين الاثنين. وفرنش في مراجعته لفيلم **المريض الإنجليزي** يكتب أن "الكاتب المخرج أنتوني منغلا قام بمهمة تسترعي الانتباه في صنع فيلم يحافظ على مواضيع الرواية الأصلية وأفكارها وكثافتها." ومن حيث الجنس الفيلمي، فإن التقاليد تحفز تصرفاً معيناً في أحد الأفلام، ولكن ليس في فيلم آخر. على سبيل المثال، إذا انطلقت شخصيتان تسيران في شارع ما بالغناء على نحو مفاجئ، وكانت تصاحبهما أصوات

أوركسترا تتألف من خمسين قطعة موسيقية، فهذا له ما يحفزه في فيلم موسيقي غنائي، لكنه سيبدو غريباً إلى حد ما في فيلم أسود. ففي الفيلم الموسيقي الغنائي، يحفز الجنس الفيلمي القيام بالغناء، أما في الفيلم الأسود فإن هذا الفعل يكون بلا حافز. وأحياناً يحاول أحد المراجعين تصنيف فيلم غير عادي ضمن جنس ما كي يجد له معنى. على سبيل المثال، وُصِف **حرب النجوم** عند بدء توزيعه عام ١٩٧٧ بأنه فيلم من أفلام الغرب في الفضاء الخارجي، يحتوي على عدة نقاط تتوازى مع فيلم جون فورد **الباحثون** (١٩٥٦).

أخيراً، يعني **الحافز الفني** أن أسباباً جمالية هي ما يحفز أسلوباً فنياً معيناً. على سبيل المثال، يمكن أن تقوم حركة مفصلة لآلة التصوير بوظيفة خلق نسق غير عادي أو مجرد إيضاح براعة المخرج الفنية. وعلى الرغم من أن هذه البراعة الفنية تُعْرَض بين الحين والآخر في أفلام هوليوود (كما أكد النقاد الإبداعيون: انظر الفصل الثالث)، فهي تظهر بصورة منهجية أكبر في الأفلام الأمريكية المستقلة الإنتاج وسينما الفن الأوروبية. وسيقول المراجعون الذين ينزعون بشدة إلى البحث عن الحافز التكويني والواقعي والتناصي فقط إن عرض البراعة الفنية هذا هو ببساطة عديم الحافز ومُدَّعٍ، لكن النقاد الذين يقدرون الأفلام الأمريكية المستقلة الإنتاج وسينما الفن الأوروبية أكثر تعاطفاً مع هذا العرض للبراعة، ويمكنهم تبريره على أساس الأهداف والنوايا الفنية.

ما السبب في أن ما يرشد تقييم المراجع لأحد الأفلام هو البحث عن الحافز؟ لأن الحافز يولِّد شعوراً بالوحدة والترابط. وحين يشتكي المراجع أن حدثاً أو أسلوباً معيناً في أحد الأفلام بلا حافز، فهو يقول إن هذا الحدث أو الأسلوب لا يساهم في ترابط الفيلم الإجمالي، لكنه يشتت من ذلك الترابط لأنه يبدو اعتباطياً. وسينظر الناقد الباحث عن الحافز التكويني والتناصي والواقعي إلى أحداث كثيرة وإلى البراعة الفنية في فيلم من أفلام سينما الفن الأوروبية أو في فيلم أمريكي مستقل الانتاج على أنها اعتباطية. لكن الناقد الذي ألف

النوايا الفنية لمخرجي سينما الفن الأوروبية والمخرجين الأمريكيين المستقلين يمكنه رؤية مغزى هذه الأحداث والأساليب الفنية، أي إنه سيرى حافزاً وراء هذه الأحداث والأساليب الفنية. لذلك يمكننا التمييز بين النقاد بناء على الأنواع المختلفة من الحوافز التي يبحثون عنها في الفيلم، وهذا بدوره يحدد نوع الفيلم الذي سيكون تقييمهم له إيجابياً وسيوصون القارئ به، والنوع الذين سيقيمونه تقييماً سلبياً.

ويمكن إعطاء النقاد الذين يبحثون عن الحافز التكويني والواقعي والتناصي فقط، في حين يعتبرون الحافز الفني زائفاً، لقب النقاد "المحافظين." يحاول النقاد المحافظون تنمية عقلانية تعتمد على الحكمة الفطرية، باقتراحهم أنه لا ينبغي للفيلم أن يقلق أفكارنا المستمدة من الحكمة الفطرية. وهم يقولون إنه يجب أن يتمتع الفيلم الجيد بقوة جذب واسعة ويجب أن يرفِّه. وهذه رؤية إجماعية للأفلام، رؤية تقول إنه يجب أن تدعم الأفلام أفكارنا اليومية، بدل أن تتحدانا. والعكس هو القضية التي يطرحها النقاد الراديكاليون. فهم يتبنون الفيلم الذي يتحدى افتراضاتنا اليومية ويرينا العالم من منظور جديد. لكن هذا التناقض بين النقاد المحافظين والراديكاليين ليس واضح الحدود. في الواقع، يجد معظم النقاد أنفسهم في مكان بين القطبين، ويمكن أن نسمي هؤلاء النقاد "الليبراليين".

والمناظرة في الصحف البريطانية حول فيلم ديفيد كروننغبرغ **ارتطام** (١٩٩٦) فصل بوضوح النقاد المحافظين عن الراديكاليين والليبراليين. ففيلم **ارتطام** مبني على رواية ج. غ. بالارد وكان موضع جدل حين فاز بجائزة الحكام الخاصة في مهرجان كان السينمائي عام ١٩٩٦. ويرسم الفيلم العلاقة بين خمس شخصيات تجد الإثارة الجنسية قرب حوادث ارتطام السيارات. وهو يصور في الوقت نفسه حوادث الارتطام والمقابلات الجنسية بين الشخصيات المختلفة بتفصيل تصويري، بينما لا يقوم بأية محاولة لتصوير نفسية الشخصيات أو للحفز الروائي.

يعتقد النقاد المحافظون في الصحافة البريطانية مثل ألكساندر ووكر Alexander Walker في **لندن إيفننغ ستاندرد** *London Evening Standard* وكريستوفر توكي في **الديلي ميل** *Daily Mail* أن الفيلم منحرف. وفي بحثهم عن الحافز لا يستطيعون تصنيف الفيلم إلا ضمن جنس الأفلام الإباحية. واعتقد الراديكاليون – بمن فيهم سوزان مور Suzanne Moore وسلمان رشدي ومارتن إيميس Martin Amis (وجميعهم يكتبون في **الإندبندنت** *The Independent*) ومعهم عدد من الكتاب المساهمين في مجلة **الصورة والصوت** *Sight and Sound* (مارك كرمود Mark Kermode وجوليان بيتلي Julian Petley وليزلي ديك Leslie Dick) – أنه قطعة هامة من العمل السينمائي، أو أنه عمل هجائي ساخر اجتماعي يعلق مجازياً على دور التقنية في المجتمع الحديث. وأخيراً، فإن معظم النقاد (النقاد "الليبراليين") اعتقدوا أنه مع أن الكثيرين سيجدون الفيلم مثيراً للاشمئزاز، فلا بد مع ذلك أن تتاح الفرصة لرواد السينما لرؤيته.

القيمة الترفيهية

ينظر المراجع الباحث عن قيمة ترفيهية إلى ما إذا كان الفيلم يقوم بوظيفة تجربة هروب للمشاهدين. لكن ما الذي يجعل الفيلم فيلماً ترفيهياً؟ إن منتجي أفلام هوليوود يودون الحصول على إجابة لهذا السؤال الذي تبلغ قيمته ٦٤ ألف دولار. وهنا لا يمكنني أن أقدم سوى بعض الأفكار التأملية. يكون الفيلم ترفيهياً إذا تمكن من الاحتفاظ بانتباه المشاهدين وأثار عواطفهم. وأحد الطرق الهامة لتحقيق هذا الأمر هي تشجيع المُشاهدين على التماهي مع إحدى الشخصيات أو مجموعة من الشخصيات في الفيلم. وفي هذه الظروف، لا بد أن تكون الشخصية "متكاملة الجوانب،" أي ثلاثية الأبعاد (وليست شخصية كاريكاتيرية ثنائية الأبعاد)، ذات نفسية معقدة. لذلك لا بد للفيلم أن يخصص الزمان والمكان لتطوير نفسية الشخصية، ويحتاج إلى استعمال أساليب في

السرد (مثل السرد المقيد، الذي ورد بحثه في الفصل الثاني) لتشجيع المشاهدين على التماهي مع الشخصيات. ويصبح التعقيد والتوترات الداخلية التي تولّدها النفسية المعقدة للشخصية الأساس في الحفاظ على انتباه المشاهدين وإثارة عواطفهم.

لكن هناك احتمال مساوٍ في الإجابة بأن الفيلم ترفيهي إذا دفع المشاهدين إلى ركوب أفعوانية،[1] موفراً لهم تجربة تدهش حواسهم وتصدم جهازهم العصبي. ليس المهم أن يحافظ الفيلم على انتباه المشاهدين ويثير عواطفهم، بل أن يستحوذ عليهم. وتعتبر النفسية المعقدة للشخصيات وبُنى الحكايات بلا أهمية، إذ يتوجه التشديد إلى المشهد المبهر (مقاطع من الحركة استثنائية ومؤثرات خاصة) والصوت (انفجارات عالية الصوت، وصوت ستريو أو صوت متعدد المكبرات، وما إلى ذلك).

القيمة الاجتماعية

في تباين تام مع القيمة الترفيهية، قد يقيّم المراجع أحد الأفلام تقييماً إيجابياً إذا كان يصور قضية اجتماعية هامة. وأحد الأفلام التي بقيت عظيمة عبر السنين فيلم غيلو بونتِكورفو Gillo Pontecorvo **معركة الجزائر** (١٩٦٥)، وهو فيلم روائي يصور صراع الجزائر للاستقلال عن فرنسا. وبين الحين والآخر يصور أحد أفلام هوليوود قضية اجتماعية لا تُبْحَث عادة، كما في فيلم جوناثان كابلان Jonathan Kaplan **المتهمون** (١٩٨٨). وفي منتصف العقد الأخير من القرن الماضي صُنعت سلسلة من الأفلام عن إيرلندا الشمالية والاستقلال الإيرلندي، منها **لعبة البكاء** (نيل جوردان Neil Jordan،

---

(١) roller-coaster الركبة الشهيرة في المدن الترفيهية التي يركب فيها الراكبون في عربات تتحرك على قضبان تصعد بهم بتباطؤ ثم تهبط بسرعة شديدة، ويتكرر ذلك المرة تلو المرة.

١٩٩٦) و**باسم الأب** (جيم شريدان Jim Sheridan، ١٩٩٣) و**لا شيء شخصي** (ثاديوس أوسوليفان Thaddeud O'Sullivan، ١٩٩٥) و**مايكل كولنز** (نيل جوردان، ١٩٩٦) و**ابن إحدى الأمهات** (تيري جورج Terry George، ١٩٩٦).

التعويض

الآن بعد أن بحثنا التأثيرات الرئيسية على تقييم الأفلام، من المجدي أن نلقي نظرة سريعة على ممارسة أخرى يمارسها المراجعون، وهي بالتحديد البحث عن نقاط جيدة في فيلم سيء فيما عدا تلك النقاط. ويمكن صياغة هذا على شكل سؤال: ما الذي يعوض عن سوء فيلم سيئ بالنسبة للمراجع؟

من الشائع جداً بين المراجعين أن ينتقدوا سيناريو أحد الأفلام أو – الأكثر عمومية من ذلك – افتقار حكاية الفيلم إلى الترابط. هنا يبحث المراجعون عن حافز تكويني أو واقعي أو تناصي أو مزيج من هذه الحوافز لكنهم يخفقون في العثور عليه. بل إن بعض المراجعين قد يحاولون إعادة كتابة السيناريو، فيبدون اقتراحات حول الطريقة التي كان من الممكن تحسينه بها. وقد يسوق المراجعون الباحثون عن حافز فني أن البراعة الفنية والتقنية في عمل آلة التصوير أو المونتاج أو تصميم المشهد تنقذ الفيلم. والنقاد الإبداعيون الذين يبحثون عن أوجه الشبه في الشكل في أعمال المخرج قد يتجاهلون السيناريو كلياً (متبعين بذلك مثال فرانسوا تروفو في مقالته "نزعة معينة في السينما الفرنسية،" التي جاء بحثها في الفصل الثالث). وإذا كان الفيلم يعالج قضية اجتماعية هامة، ينزع المراجعون إلى التغاضي عن الأخطاء الفنية، إلا إذا كانت جدية إلى حد أنها تشتت المُشاهد عن متابعة مواضيع الفيلم.

وفي فيلم سيئ قد يخص المراجعون بالحديث دوراً تمثيلياً قوياً، ثم يعلقون أن موهبة ممثل معين قد أضيعت في هذا الفيلم. أخيراً، قد يكون

تصميم المشهد أقوى نقطة،، بل قد يكون "نجم" الفيلم، أي قد يسرق الانتباه من الممثلين والحكاية إن لم يكونوا على قدر من القوة للتنافس مع مشاهد التصوير الغنية. وهذه هي الحال مع فيلم بول أندرسون Paul Anderson **أفق الأحداث** (١٩٩٧)، الذي فيه تصميم داخل سفينة الفضاء **أفق الأحداث** على شكل يحمل طابع العصور الوسطى أكثر جودة إلى حد بعيد من تمثيل الممثلين، الذين يخذلهم السيناريو الضعيف. وسأوضح الكثير من هذه النقاط بتفصيل أكبر في الجزء التالي، حين أستعرض مراجعات لفيلم **الرجل العنكبوت ٣**.

أربع مراجعات لفيلم الرجل العنكبوت ٣

إحدى الطرق المفيدة لقراءة المراجعات هي قراءة عدة مراجعات للفيلم نفسه، واحدة بعد الأخرى، ثم فحص نقاط التشابه والاختلاف بينها. من هذا التمرين، ستكتشف العناصر المشتركة التي يتعرف جميع المراجعين عليها في فيلم معين. (ستعثر بسهولة على عشرات المراجعات للفيلم نفسه على مواقع الشبكة المدرجة في نهاية هذا الفصل.) في هذا الجزء سأفحص أربع مراجعات لفيلم **الرجل العنكبوت ٣** مستخدماً الإطار المبين في القسم الأول من هذا الفصل. وعلاوة على ذلك، سأشير إلى نسخ من المراجعات على الشبكة لكي تتوفر لك طريقة سهلة في الوصول إليها. (لكن لاحظ أن بعض المواقع تخزّن مراجعاتها في مكان آخر بعد فترة من الوقت.)

تود مكارثي، "**الرجل العنكبوت ٣**،" ***variety.com***

www.variety.com/review/VE1117933393.html

يبدأ تود مكارثي Todd McCarthy، ناقد الأفلام الرئيسي في المجلة السينمائية الشهيرة **فارايتي**، مراجعته وفق الأسلوب المعتاد في مراجعات تلك

المجلة بفقرة تلخيصية قبل الدخول في المراجعة الكاملة. ويبدأ مكارثي فقرته التلخيصية بتقييم سلبي من جملة واحدة: "تنحشر الشخصيات الثلاث الرئيسية المتكررة [بيتر باركر Peter Parker وماري جين Mary Jane وهاري أوزبورن Harry Osborn] في زاوية ضيقة ويمكن قول الشيء نفسه عن الفيلم في **الرجل العنكبوت ٣**." وتقدم الفقرة التلخيصية معلومات خلفية عن سلسلة الرجل العنكبوت، وخاصة إيرادات شباك التذاكر عن الفيلمين الأولين، وكون **الرجل العنكبوت ٣** أول الأفلام الضخمة في موسم صيف ٢٠٠٧، وأن الفيلم مقاوم للمراجعات (أي أن المراجعات السلبية لن تؤذيه)، بالإضافة إلى الرأي الواسع الانتشار القائل أن **الرجل العنكبوت ٢** (٢٠٠٤) أفضل في نوعيته من الجزأين ١ و٣.

تكرر الفقرة الأولى من الجزء الرئيسي من المراجعة التقييم السلبي. ويطرح مكارثي مجموعة من المقولات والحجج المختصرة بأنه "لا يجب اللعب" بالصيغة السردية لسلسلة من الأفلام "أو تعميقها على نحو شديد،" وكذلك الأمر بالنسبة إلى توقعات المشاهدين لها. لكنه بالتأكيد لا ينتحل أعذاراً للفيلم. وهو يبرر تقييمه السلبي بسلسلة من المقولات والحجج التي تلقي اللوم بشدة على سيناريو الفيلم. ويقول مكارثي إنه في حين ارتقى السيناريو بفيلم **الرجل العنكبوت ٢** من خلال حقنه القصة بالفكاهة والعاطفة والنذالة، فإن السيناريو هو مفتاح الضعف في **الرجل العنكبوت ٣**. إذن فمكارثي يحكم على الفيلم من خلال الحافز التكويني.

ثم يخصص مكارثي عدة فقرات يغطي بها حبكة الفيلم، مع أن سلسلة من المقولات والحجج تتخلل هذا الموجز للحبكة وهي تلقي الأضواء على افتقار السيناريو إلى حافز تركيبي، خاصة تحول المجرم فلنت ماركو Flint Marco إلى رجل الرمل، وكذلك النيزك ذو الحرير الأسود غير المفسَّر الذي يصدف أن يهبط على مقربة من دراجة بيتر باركر النارية ويركب عليها.

(هذان العنصران في الحبكة لا حافز كافياً لهما، ولم يضافا سوى لأن ذلك يناسب كتاب السيناريو الذين يحتاجون لأن تستمر القصة.)

بعد التركيز على السيناريو الضعيف، يطوّر مكارثي مقولة أخرى، وهي افتقار الفيلم إلى سعة الخيال في تصوير النساء. فهو يجد ماري جين مملة حقاً ضمن القصة، والمَشاهد التي تتضمن ماي May عمة بيتر باركر "رتيبة وضيقة الأفق".

ويقول مكارثي أيضاً إن الفكرة الجديدة الوحيدة في السيناريو ليست في الواقع جديدة: الرجل العنكبوت يستكشف جانبه المظلم، بفضل الشيء الأسود الذي أتى من النيزك. فهذه الفكرة أصبحت الآن كليشيه في عدة سلسلات من الأفلام الضخمة. لكن مكارثي يجد باركر الأكثر ظلاماً مصدر ارتياح، يريح المُشاهد من باركر السمج المفرط في اللباقة كما كان قبل التحول. كما يجد مكارثي مصدر ارتياح في المؤثرات الخاصة، وخاصة رجل الرمل، وكذلك يثير اهتمامه أداء توفر غريس Topher Grace لدور الشرير الثالث فينوم Venom: "يقدّم غريس، الذي كان يمكنه أداء دور الرجل العنكبوت نفسه بشكل مقنع، شرارة ومعها شيء إضافي في دور أول مناهض رئيسي للعنكبوت في سنه".

وتنتهي المراجعة بأسلوب **فارايتي** المعتاد بتعليقات على مواصفات الفيلم الفنية، التي هي في "المستوى المعهود،" بما فيها المؤثرات الخاصة (الباهظة التكلفة).

ناثان لي، "العنكبوت يعض،" صوت القرية على الشبكة

www.villagevoice.com/film/0718,lee,76503,20.html

ناثان لي Nathan Lee أكثر تشبثاً برأيه في مراجعته لفيلم **الرجل العنكبوت ٣** من مكارثي الذي يحاول أن يكون منصفاً. يفتتح لي مراجعته بتقييم سلبي. وسلبيته واضحة من سطحيته المتعمدة: "أفضل ما يقال عن

الرجل العنكبوت ٣ هو أنه يلقي بعض الضوء على ظاهرة بناطيل الجينز السوداء النحيفة".

من الواضح أن لي لا يعطي الفيلم قيمة كبيرة. وهذا واضح أيضاً في الفقرات التالية التي تعطي ملخصاً للحبكة بالتركيز على شخصيات الفيلم. فلي لا يجد أياً منها معقولاً أو مقنعاً، بما في ذلك تحول باركر إلى ارتداء بنطال منخفض الخصر أسود اللون، وتحول فلينت ماركو إلى رجل الرمل (على خلاف مكارثي، لا يكون لي انطباعاً جيداً عن المؤثرات الخاصة في تصوير رجل الرمل، بل يجدها "مبالغ بها")، والعمة ماي التي تشبه يودا [(١)]، وإصابة "الفتى الجميل" أوزبورن بمرض النسيان في بداية الفيلم، التي هي مجرد نقطة سطحية (ليس لها أي حافز تركيبي) إضافية لمساعدة الحبكة في المضي قدماً، على الرغم من أن لي لا يُعْجَب بتحول توفر غريس إلى فينوم.

بعد ذلك يطوّر لي مقولة حول الرقم "٣." فهو يجد أن كل شيء أصبح ثلاثة أضعاف في الفيلم لإعطاء المُشاهد المزيد مما شاهده في الجزأين الأول والثاني من السلسلة: "عدد الأشرار تضاعف ثلاث مرات، وتضاعف عدد القصص الخلفية ثلاث مرات، وأصبحت مجموعة العناصر النفسية ثلاثة أضعاف، وكذلك المؤثرات الخاصة، ويحتوي الفيلم على ثلاثة أضعاف البحث داخل النفس، وقذف الشبكات، والهتاف ثلاث مرات لنيويورك، والاستماتة لتحقيق الترفيه." لكن من حيث القيمة الترفيهية، فإن لي لا يرى أنها تضاعفت ثلاث مرات، وبدلاً من ذلك لا يرى سوى استماتة صانع الفيلم. ويتابع فيسوق حجة أن هذا التكديس البسيط للعناصر يؤدي إلى الأقل، ويتفق مع الإجماع بأن **الرجل العنكبوت ٢** فيلم أفضل: "وبكون **الرجل العنكبوت ٢** أفضل مرتين من الجزء الأول، فإن خيبة الأمل تتضاعف ثلاث مرات من كون رع٣ عملاً مضجراً مبالغاً في صنعه." وفي نهاية تلخيص لي للحبكة

---

(١) Yoda شخصية غير بشرية في فيلم **حرب النجوم**.

المركزة على الشخصيات، يطلق حكماً آخر، وهو أن الحبكة "محشوة فوق طاقتها".

ولا ينزعج لي من المؤثرات الخاصة المتعلقة برجل الرمل فحسب، بل هو يقول إن المخرج يستخدم ببساطة كامل المقدار الضخم من المال والقوة الحاسوبية الموجود تحت تصرفه، بغض النظر عما إذا كان الفيلم بحاجة لهذا المقدار أم لا.

ويختتم لي بتكرار تقييمه السلبي: "دائماً كانت هناك مفارقة تاريخية زائفة الجاذبية تشكل جزءاً من تراث الرجل العنكبوت – والشيء نفسه صحيح عن التسلية البارعة القديمة الطراز. لكن أول أفلام هذا الصيف الضخمة الإجبارية فيلم أخرق."

إن **صوت القرية** هي مجلة أسبوعية إخبارية بديلة مشهورة متعنتة في آرائها (ولا تتبع التيار العام) وهي تستهدف بصورة أساسية المثقفين الليبراليين في نيويورك. (رغم أن اندماجها مع صحف **نيو تايمز** عام ٢٠٠٦ قد يغير ذلك.) وتعكس مراجعة لي موقف الصحيفة المعتاد تجاه الأفلام الضخمة.

رتشارد كورليس، "الرجل العنكبوت يصبح حساساً،" *time.com*

www.time.com/time/arts/article/0,8599,1617207,00.html

تقدم مراجعة رتشارد كورليس أقل مقدار من تلخيص الحبكة وأغرب المقولات والحجج. وهو لا يبدأ مراجعة الفيلم على الفور، بل يتحدث بدلاً من ذلك عن أرقام شباك التذاكر في ذلك الوقت، ويشير إلى أن **الرجل العنكبوت ٣**، أول الأفلام الضخمة في فصل الصيف، سيحول مسار شباك التذاكر. ثم يطرح كورليس مقولته الأولى، التي تخص تحول باركر بواسطة المادة السوداء القادمة من مجرّات أخرى. فيتناول كوريس موضوع المعقولية والمصداقية، لكنه يشير إلى أن هذا الموضوع لا ينطبق على فيلم ضخم مبني

على عمل كاريكاتيري. (وباتباع هذه الطريقة في الخروج من المسألة، يتجاهل كورليس حقيقة أن الأفعال والأحداث، خاصة ضمن عالم فيلم روائي، بحاجة لأن تعرض بأسلوب معقول يمكن تصديقه.) لكن كورليس يلحظ أن الإغراق في العاطفية هو قضية من قضايا **الرجل العنكبوت ٣**: "لا شك في أن هذا فيلم حركة مثير للدموع. فهو يضرب رقماً قياسياً عالمياً فيما يسمى الرجل الصلب الذي يذرف الدمع." وهذه المقولة تقود على الفور إلى مقولة أخرى: "**الرجل العنكبوت ٣** هو في جوهره دراما رومانسية تتخللها مطاردات المؤثرات الخاصة." أي إن الحركة تخضع لمَشاهد تمجّد العواطف. والعاطفة لا تلقى أفضلية فحسب، حسب مقولة كورليس، بل إن شخصية الذكر هي التي تعبر عن عواطف الفيلم، ويجري ذلك بصورة أساسية من خلال البكاء. ويرى كورليس هذا التحول إعادة تفكير إيجابية في أفلام المسلسلات الضخمة. وعلى خلاف مكارثي في **فارايتي**، يشعر كورليس أن فيلم المسلسلات الضخم يمكنه أن يخضع لتحول وعليه أن يفعل ذلك، وأن **الرجل العنكبوت ٣** ينجح في تحويل سلسلته.

وينتقل كورليس إلى مقولات أخرى. بيتر الجديد الأسود (في ملابسه) "هو رجل أبيض يلعب دور رجل يحوّل عرقه" وهو وماري جين "مفارقة زمنية متحدية" – فهما يبدوان عالقين في العقد الخامس من القرن العشرين. ويحتفظ كورليس بتقييمه السلبي الوحيد لماري جين، التي يجدها مغرقة في حب الذات: "ماري جين أكثر انبهاراً بالنفس من كون الفيلم مبهوراً بماري جين."

ويقدم كورليس فقرة واحدة من المعلومات الخلفية تخص المخرج سام ريمي من أجل تعقب أصول الإغراق في العاطفية في **الرجل العنكبوت ٣**. وهو يجدها في فيلم ريمي الموزع عام ١٩٩٩ **حباً باللعبة**، وكذلك في سيناريو ألفن سارجنت Alvin Sargent الذي شارك في كتابة أفلام **الرجل العنكبوت**. فقد كتب سارجنت أيضاً أفلاماً رومانسية عائلية مثل **بوبي ديرفيلد**

(١٩٧٧) و**جوليا** (١٩٧٧) و**أشخاص عاديون** (١٩٨٠). والفرق بين هذه الأفلام الباكرة و**الرجل العنكبوت ٣** هو أن الحب والصداقة في **الرجل العنكبوت ٣** يتعلقان بالرجال. كورليس يرى هذا كنزعة نحو إضفاء تأثير الحركة الأنثوية على أفلام الحركة.

بيتر برادشو، "الرجل العنكبوت ٣،" الغارديان بلا حدود

http://film.guardian.co.uk/News_Story.Critic_Review?Guardian_Film_of_the_week/0,,2071555,00html

يخصص بيتر برادشو Peter Bradshaw للفيلم نجمتين من خمس نجوم. وبعد قراءة مراجعته ستتساءل عن سبب عدم إعطائه الفيلم نجمة واحدة. وهو مثل المراجعين الآخرين يذكر بعض المعلومات الخلفية، بما في ذلك أن **الرجل العنكبوت ٣** يبدأ موسم أفلام الصيف الضخمة، وهو موسم يقيمه بأنه "بلا هدف" لأن معظم أفلام موسم عام ٢٠٠٧ هو أجزاء جديدة لأفلام سابقة. وهو يركز على القيمة الترفيهية، ويقول إن مثل ذلك الموسم لن يوفر أي قيمة من هذا النوع. من الواضح أن برادشو يجد القيمة الترفيهية معادلة للجدة، وليس التكرار.

ثم يقدم برادشو بعض المعلومات الخلفية عن توبي مغواير Tobey Maguire وشخصيته: مشادات مغواير مع الاستوديو من أجل المال، وسنه (وهو في الحادية والثلاثين، لا يزال يلعب دور طالب الجامعة، ما يخلق مشكلات في المصداقية)، وإحدى حيله التمثيلية – استعراض "نظرته الغريبة ذات الجفون الناعسة وابتسامته المُحْبِطَة."

وتطرح المراجعة عدة مقولات مختصرة، تتعلق بشكل رئيسي بالشخصيات (كما في حالة لي). ومثل مكارثي، يجد برادشو أن تحول الرجل العنكبوت إلى الجانب المظلم هو مجرد كليشيه. وينتهي الأمر به بالقول إن

سام ريمي تعمّد المبالغة في هذه اللحظة في الفيلم. وهو أيضاً يجد الأشرار الثلاثة بعيدين عن المصداقية.

لا توجد محاولة لتقديم ملخص للحبكة، وهذا جزئياً بسبب أن برادشو يجدها "أطول مما ينبغي ومشوشة تشتمل على عدد من الخيوط القصصية غير المترابطة." وهو مثل مكارثي يجد الكثير من نقاط الحبكة غير محفزة، بما فيه النيزك:

يتعرض بيتر باركر إلى عضة من قبل مادة دبقة ذات شبكة عنكبوتية انفصلت عن نيزك سقط في سنترال بارك – وهذا ما حدث. نيزك. هذا هو التفسير الوحيد. تطور في الحبكة لا بد أنه سبب للمخرج سام ريمي عشرين ثانية من التوتر.

إن برادشو أقرب ما يكون إلى لي في آرائه وموقفه من الفيلم. وهذا لاشك بسبب أن **الغارديان**، مثل **صوت القرية**، تميل لأن تكون صحيفة ليبرالية يسارية الميول، أكثر منها صحيفة محافظة.

نظرة ثاقبة

في حين تعتمد الأفلام المستقلة الضيقة النطاق على المراجعات الفيلمية في ترويجها، فإن أفلام هوليوود الضخمة منيعة على المراجعات، باعتبار أن المعجبين بالسلسلة التي بني الفيلم عليها سيشاهدونه على أي حال، مهما يقول المراجعون.

للمزيد من القراءة

ديفيد برودول، **صنع المعنى: الاستدلال والبلاغة في تفسير السينما**

Brodwell, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989).

دراسة متعمقة عن كيفية تفسير الأفلام. يخصص برودول بضع صفحات لمناقشة مراجعة الأفلام، وقد استعملت هذه المناقشة في هذا الفصل.

ديفيد برودول وجانيت ستيغر وكريستين تومبسون، **سينما هوليوود الكلاسيكية: أسلوب الأفلام وصيغة الإنتاج حتى عام ١٩٦٠**

Brodwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (London: Routledge, 1985).

الدراسة المرجعية الثقيلة الوزن التي لا تقبل الجدل والتي تتناول سينما هوليوود الكلاسيكية وتغطي تاريخ أسلوب الأفلام وتقنيتها وصيغة إنتاجها.

ريموند ج هابرسكي، **إنه مجرد فيلم: الأفلام والنقاد في الثقافة الأمريكية**

Haberski, Raymond J, *It's Only a Movie: Films and Critics in American Culture* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001).

تقرير تاريخي تثقيفي وممتع في القراءة عن نهوض "العصر الذهبي" لنقد الأفلام الأمريكية في أمريكا الشمالية، عصر أندرو ساريس وبولين كيل في العقد السابع من القرن العشرين، مع محاولاتهما لإضفاء الاحترام الثقافي على الأفلام الرائجة. كما يرسم الكتاب انحسار العصر الذهبي في العقد الثامن.

بولين كيل، **أضعته في السينما: الكتابات عن الأفلام ١٩٥٤ – ١٩٦٥**

Kael, Pauline, *I Lost It at the Movies: Film Writings 1954-1965* (London: Marion Boyars, 1994).

كتاب كيل الأول (الذي نشر في الأصل عام ١٩٦٥)، وهو يحتوي على مراجعات وعلى مقالات استفزازية عن الأفلام.

غرِغ تيلر، **فنانون بين الجمهور**: **الجماعات المتحمسة وجماعات الرأي والنقد السينمائي الأمريكي**

Taylor, Greg, *Artists in the Audience: Cults, Camp, and American Film Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1999).

هذا الكتاب يكمل على نحو لطيف كتاب هابرسكي (الذي ورد وصفه أعلاه). يقدم تيلر تاريخاً انتقائياً لعدد من النقاد السينمائيين في أمريكا الشمالية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وخاصة ماني فاربر Manny Farber وباركر تايلر Parker Tyler، اللذين أجازا إبداعياً الأفلام الرائجة كشكل معاصر من أشكال الفن. وحسب قول تيلر، "بدءاً من العقد الخامس من القرن العشرين لعب نقاد طلائعيون أساسيون دور الرواد لنماذج جديدة من تقدير الأفلام، مبرهنين على رؤية للناقد كفنان مبدع، وليس قاضياً يحكم عن بعد: وأصبح الآن بالإمكان ربط حتى الأفلام التي لا تبدو استثنائية بالمعايير الجمالية الرفيعة المستوى" (ص ٧). ويقول تيلر إن هؤلاء النقاد الطلائعيين لم يكونوا مهتمين بتقديم مراجعاتهم كي تكون دليلاً استهلاكياً للأفلام (أي مراجعات كدعاية) بل استجابة إبداعية للأفلام (مراجعة الأفلام كنشاط كتابي).

شيكاغو ريدر عن الأفلام

CHICAGO READER ON FILM

http://www.chireader.com/movies/index.html

يحتوي هذا الموقع على عدة صفحات ثمينة، وأكثرها بروزاً أرشيف للمراجعات الطويلة، وقائمة بالأفلام الحديثة التي جرت مراجعتها. ومعظم

المراجعات الموجودة في **شيكاغو ريدر** هي بقلم جوناثان روزنباوم Jonathan Rosenbaum، وهو مراجع سينمائي واسع المعرفة. وستجد على هذا الموقع مراجعات طويلة ومفصلة لمعظم الأفلام المعاصرة.

موقع ميتاكريتيك

METACRITIC.COM

http://www.metacritic.com

يجمع هذا الموقع شريحة عرضية واسعة من المراجعات للأفلام الجديدة والأقراص المدمجة وألعاب الفيديو والإصدارات الموسيقية. ومثل مواقع مراجعات الأفلام المدرجة هنا، يلخص قسم الأفلام في موقع ميتاكريتيك مراجعات الأفلام ويوفر روابط فرعية إلى المراجعة الكاملة. إضافة إلى ذلك، تخصص لكل فيلم درجة على الموقع يصفها بأنها "المتوسط الموزون لكل المراجعات الفردية لذلك الفيلم. وهذه الدرجة التي تتراوح بين الصفر والمائة تتيح لك أن تعرف من نظرة واحدة كيفية مراجعة فيلم معين." على سبيل المثال، يحوز **الرجل العنكبوت ٣** على درجة ٥٩ من مائة على الموقع.

محرك التنقيب عن مراجعات الأفلام

MOVIE REVIEW QUERY ENGINE

http://www.mrqe.com

موقع واضح يحتوي على روابط لأكثر من ٨٠٠٠٠٠ مراجعة فيلمية، ومواد إخبارية، ومناقشات في المدونات لأكثر من ٨٠٠٠٠ فيلم.

البندورة العفنة

ROTTEN TOMATOES

http://www.rottentomatoes.com

هذا الموقع مشابه لموقع ميتاكريتيك باستثناء أن الكثير من الروابط الفرعية على هذا الموقع تربط فقط بمراجعات منشورة على الشبكة العنكبوتية، ولا تتضمن المراجعات المنشورة في الوسائل المطبوعة. ويحوز **الرجل العنكبوت ٣** على درجة ٦٢ من مائة.



أشياء ينبغي تَذَكُّرُها

- هناك نوعان من الصحافة السينمائية: صحافة الرأي وصحافة الذوق.
- يمكن لمراجعات الأفلام أن تقوم بوظيفة صحافة أو إعلان أو نقد أو نشاط كتابي.
- تتألف مراجعات الأفلام من ملخص للحبكة ومعلومات عن خلفية الفيلم ومجموعة من المقولات والحجج المختصرة وتقييم.
- في تقييم المراجعين للأفلام يبحثون عن الحافز (الذي ينقسم إلى حافز تكويني وواقعي وتناصي وفني)، والقيمة الترفيهية (المستمدة إما من الحكاية أو من روعة المشهد)، والقيمة الاجتماعية.

متابعة الموضوع

دراسات الأفلام على الشبكة

إحدى مشكلات الشبكة هي أنها قد توفر فيضاً متطرفاً من المعلومات التي تبقى غير مثبتة، خلافاً للمصادر المطبوعة. فالمشكلة إذن هي غربلة المعلومات بحذر. وعليك أن تكون شديد الانتقاء في ما تختار أن تقرأه. لكن مزايا الشبكة تفوق سلبياتها إلى حد كبير. ولأنها نظام متشعب (أي إنها نظام غير خطي يحتوي روابط كثيرة إلى معلومات أخرى، التي هي بحد ذاتها مرتبطة بمعلومات كثيرة أخرى، وهكذا إلى ما لا نهاية)، يمكنك أن تجمع كمية هائلة من المعلومات المتخصصة بسرعة كبيرة. في الواقع، يمكن للشبكة أن تحولك بسرعة إلى عاشق للسينما! والفرق بين عاشق السينما والمُشاهد "العادي" للأفلام هو أنه في حين أن المُشاهد العادي يشاهد الأفلام ببساطة، فإن عاشق السينما يحب الأفلام. عاشق السينما هو مُشاهد أفلام مثقف سينمائياً، مُشاهد ذواقة، مًشاهد له معرفة موسوعية بالأفلام. ويمكن الحصول على مثل هذه المعرفة الموسوعية من تصفح الشبكة بدقة.

موقع "مكغَفِن" / دارسو ألفرد هتشكوك

http://www.labyrinth.net.au/~muffin

موقع متخصص للمهتمين بأفلام ألفرد هتشكوك، مع تأكيد على الدراسة الجدية. وهو مفيد بسبب وصفه للمطبوعات الحديثة، وصفحة مخصصة للأسئلة التي تتكرر حول هتشكوك، والمقالات الطويلة الأكاديمية حول مواضيع تتناول أفلام هتشكوك، بما فيها "لم أشعر أنني حي أكثر مما أنا الآن': أفكار حول **شمال – شمال غربي** وعنوانه" و"ابتسامة الجيوكندا: النماذج الأصلية في فيلم هتشكوك **النافذة الخلفية**" (١٩٥٤)."

المرشد الروحي لشباك التذاكر

http://www.boxofficeguru.com

هذا الموقع الذي يقوم عليه غيتش باندفا Gitesh Pandva يطلعك بشكل مستمر على ما يوزع كل أسبوع في شباك التذاكر الأمريكي الشمالي. ويتم تحديث الموقع ثلاث مرات في الأسبوع: الخميس (حيث يضاف ملخص لعطلة نهاية الأسبوع القادمة) والأحد (تحليل بعد عطلة نهاية الأسبوع يحتوي على تقديرات) والإثنين ليلاً (إيرادات شباك التذاكر الفعلية). وما يجعل هذا الموقع سهل القراءة جداً هو تعليقات باندفا التنويرية حول التنبؤات باحتمالات شباك التذاكر لكل فيلم يتم توزيعه. كما يحتوي الموقع على قائمة بأنجح عشرين فيلماً في الشباك، وقاعدة بيانات واسعة حول أرقام شباك التذاكر السابقة، والأفلام التي حققت أرقاماً عالية في شباك التذاكر على مر السنين، وما إلى ذلك.

شيكاغو ريدر عن الأفلام

CHICAGO READER ON FILM

http://www.chireader.com/movies/index.html

ارجع إلى ص ٢٧٩ للاطلاع على وصف لهذا الموقع.

فارايتي اليومية

DAILY VARIETY

http://www.variety.com

صحيفة صناعة السينما الشهيرة **فارايتي اليومية** على الشبكة. ولا يستطيع غير المشتركين الوصول لأكثر من مقدار محدود من تقارير الصحيفة، بينما يستطيع المشتركون الاطلاع على كل ما فيها. وبما أنني أمانع في الدفع للحصول على معلومات على الشبكة، فإنني لا أدري ما الذي يحصل المشترك عليه. لكن غير المشترك يتلقى نسخاً مختصرة من التقارير الإخبارية والمراجعات وآخر المعلومات عن شباك التذاكر الأمريكي. وهذا بالتأكيد موقع يجب عليك أن تزوره للحصول على معلومات من الداخل عما يجري في هوليوود على أساس يومي. وبفضل الشبكة، فأنت لست بحاجة لأن تكون في كاليفورنيا لتشعر أنك في وسط هوليوود!

الفيلم الوثائقي – روابط مواقع

DOCUMENTARY – SITE LINKS

http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRomm/doco/doco.htm

الفيلم الوثائقي – روابط مواقع هو جزء من موقع الفيلم الوثائقي في غرفة قراءة الثقافة والاتصالات في جامعة مردوك Murdoch في أستراليا.

هدف هذا الموقع هو إعطاء قائمة قراءة شاملة عن الأفلام الوثائقية، توفّر مجالاً للوصول إلى بعض الكتابات على الشبكة، وتعطي تفاصيل عن الأفلام الوثائقية الأسترالية، وتقدم روابط فرعية إلى مواقع أخرى حول العالم مكرسة للفيلم الوثائقي.

موقع مجلة إنترتينمنت الأسبوعية

ENTERTAINMENT WEEKLY.COM

http://www.ew.com/ew

هذا هو موقع المجلة الرائجة **إنترتينمنت الأسبوعية**. وفي القسم السينمائي تجد جزءاً كبيراً من النسخة المطبوعة من المجلة وقد أعيد نشره، بما في ذلك المراجعات وأرقام شباك التذاكر وقسم عن الأفلام الوشيكة الظهور والدرجات التي يعطيها النقاد للإصدارات الحالية، وفرصة لك لمنح درجة لأي من هذه الأفلام.

المهرجانات السينمائية على الشبكة العالمية

FILM FESTIVALS ON THE WORLD WIDE WEB

http://wwwmcc.filmfestivals.com/index.shtml

هذا الموقع يوفر لك روابط لمدى واسع من المهرجانات السينمائية حول العالم، من آسيا وأوروبا وكندا والولايات المتحدة وأمريكا الوسطى والجنوبية.

موقع فلسفة الأفلام

FILM-PHILOSOPHY.COM

http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p

يربطك هذا الموقع بمجلة **فلسفة الأفلام** وصالون مناقشاتها. وهو يقدم مراجعة فلسفية للسينما ودراسات الأفلام، ويثير الاهتمام من حيث أرشيفه الواسع لمقالات المراجعة المستنيرة والأصلية للكتب، بالإضافة إلى صالون مناقشته الحيوي عبر البريد الإلكتروني.

مراسل هوليوود

THE HOLLYWOOD REPORTER

http://www.hollywoodreporter.com/hr/film/index.jsp

ينطبق جزء كبير من كلامي عن **فارايتي اليومية** على **مراسل هوليوود**. فهذه صحيفة محترمة أخرى قد تريد قراءتها مع **فارايتي اليومية** لكي تقرأ عن التقارير الإخبارية نفسها من زاوية مختلفة قليلاً.

قاعدة المعلومات للمتدربين المحدودة

THE INTERN MOVIE DATABASE

http://uk.imbd.com/search

http://www.imdb.com/

هذا موقع مرجعي معياري موثوق للعثور على معلومات أساسية حول جميع الأفلام التي أنتجت تقريباً.

مانيا (جنون) – جحيم التطور

MANIA – DEVELOPMENT HELL

http://www.mania.com/C-107

هذا الجزء من موقع مانيا يزودك بمعلومات مسبقة عن إنتاجات الأفلام القادمة. وفي الواقع، معظم المعلومات ليست سوى قيل وقال وإشاعات، لكنها تأتي في معظمها من أشخاص داخل الصناعة يعملون في هذه المشاريع المستقبلية، لذلك فإن معظم المعلومات موثوقة إلى حد معقول.

موقع ميتاكريتيك

METACRITIC.COM

http://www.metacritic.com

ارجع إلى ص ٢٨٠ للاطلاع على وصف لهذا الموقع.

محرك التنقيب عن مراجعات الأفلام

MOVIE REVIEW QUERY ENGINE

http://www.mrqe.com

ارجع إلى ص ٢٨٠ للاطلاع على وصف لهذا الموقع.

روجر إيبرت، صحيفة شيكاغو سن تايمز

ROGER EBERT, CHICAGO SUN TIMES

http://rogerebert.suntimes.com

صفحة روجر إيبرت الشاملة على الشبكة وتحتوي على جميع مراجعاته بدءاً بعام ١٩٨٥.

البندورة العفنة

ROTTEN TOMATOES

http://www.rottentomatoes.com

ارجع إلى ص ٢٨١ للاطلاع على وصف لهذا الموقع.

سكوب: مجلة علمية لدراسات الأفلام على الشبكة

SCOPE: AN ONLINE JOURNAL OF FILM STUDIES

http://www.scope.nrttingham.ac.uk

هذه المجلة الإلكترونية المتخصصة، التي تستند إلى مؤسسة دراسات الأفلام في جامعة نتنغام في بريطانيا، تنشر مقالات خاصة ومراجعات للكتب والأفلام بالإضافة إلى تقارير عن المؤتمرات. وللمجلة سياسة تحريرية عريضة، تركز على تاريخ الأفلام ونظريتها ونقدها، وتنشر عمل كتاب جدد بالإضافة إلى الكتاب المعروفين.

ويُنشر عدد جديد من المجلة كل أربعة أشهر.

سكرين ديلي

SCREENDAILY

http://www.screendaily.com

نسخة إلكترونية شاملة من مجلة صناعة السينما البريطانية الأسبوعية **سكرين انترناشنال**. ويقدم هذا الموقع أخباراً عن صناعة السينما في العالم ومراجعات وقائمة واسعة للأحداث.

عرض الماضي

SCREENING THE PAST

http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast

مجلة أكاديمية تستقصي بعمق الأبعاد الاجتماعية والتاريخية للفيلم والتصوير والتلفزيون والوسائل الجديدة. وهي تحتوي على عدة أقسام: مقالات خاصة ومقالات كلاسيكية وأخرى منشورة من جديد (إعادة نشر مقالات قيمة) ومراجعات للأفلام والتلفزيون والوسائل الجديدة والكتب والمؤتمرات.

معاني السينما

SENSES OF CINEMA

http://www.sensesofcinema.com

راية هذا الموقع الأسترالي تقول "مجلة متخصصة إلكترونية مخصصة للمناقشة الجادة والانتقائية للسينما." وترقى هذه المجلة الفصلية إلى ذلك الوصف، فهي تنشر أنواعاً شديدة التنوع من أساليب الكتابة (الشخصي والأكاديمي والنقدي) في مواضيع كثيرة: الأفلام والكتب ومراجعات المهرجانات والأخبار والأحداث الجارية والمقالات المختصة والملفات الخاصة، بالإضافة إلى قاعدة معلومات عن المخرجين الكبار.

محترف المؤثرات الخاصة

VFX PRO

http://www.vfxpro.com

أخبار، ومقالات خاصة، وقائمة بالأحداث، ومناقشة صناعة المؤثرات الخاصة من حيث الفن والتقنية والجانب التجاري.

عناوين مفيدة

معهد الأفلام الأمريكي

American Film Institute
John F Kennedy Center for the Performing Arts
2700 F Street, NW
Washington DC 20566
USA

وأيضاً

2021 North Western Avenue
Los Angeles, CA 90027-1657
USA
www.afi.com

المتحف الأمريكي للصورة المتحركة

American Museum of the Moving Image
3601 35th Avenue
Long Island City
New York 11106-1218

USA

معهد الأفلام الأسترالي

Australian Film Institute
23b Dorcas Street
South Melbourne, VIC 3205
Australia

معهد الأفلام البريطاني

British Film Institute (BFI)
21 Stephen Street
London WV1 4AY
London
www.bfi.org.uk

المركز الوطني للتصوير السينمائي

Centre National de la Cinématographie
12 rue de Lubeck
75784 Paris
France

السينما الفرنسية –
متحف السينما

Cinématèque Française – Musée du Cinèma
51 rue de Bercy
75012 Paris
France

السينمائية الإيطالية

Cineteca Italiana
Manifattura Tabacchi viale Fulvio Testi 121
20162 Milan
Italy

متحف الأفلام
الدانماركي

Det Danske Filmmuseum
Vongmagreg 10
Copenhagen K 1120
Denmark

متحف الأفلام الألماني

Deutsches Filmmueum
Schaumainkai 41
60596 Frankfurt/Main
Germany

المعهد الألماني
لدراسات الأفلام

Deutsches Instit für Filmkunde
Schaumainkai 41
60596 Frankfurt am Main
Germany

معهد الأفلام الأيرلندي

Film Institute of Ireland
6 Eustace Street
Temple Bar
Dublin 2
Ireland

متحف الأفلام
سينماتيك
بلجيكا

Film Museum CINEMATEK
Rue Baron Horta 9
1000 Brussels
Belgium

مكتبة الأفلام الإسبانية

Filmoteca Española

Carretera de la Dehesa de la Villa
s/n, 28040 Madrid
Spain

Finish Film Foundation
Kanavakatu 12
FIN 00160 Helsinki
Finland

مؤسسة الأفلام الفنلندية

Hong Kong International Film Academy
Unit1307, Block B
Ming Pao Industrial Centre
18 Ka Yip Street
Chai Wan
Hong Kong

أكاديمية هونغ كونغ السينمائية العالمية

Hungarian Film Institute
H – 1021 Budapest
Budakeszi út 51/b
Hungary

معهد السينما الهنغاري

Museo Nazionale del Cinema
Via Montebello 15
10122 Turin
Italy

المتحف الوطني للسينما إيطاليا

Museum of the Moving Image / National Film Theatre
South Bank
London SE1 8XT
England

متحف الصورة المتحركة / دار السينما الوطنية

National Media Museum
Bradford
BD1 1NQ
England

متحف وسائل الإعلام الوطني

Neterlands Film Museum
Vondelpark 3

متحف الأفلام الهولندي

1071 AA Amesterdam
The Neterlands

أكاديمية الأفلام والتلفزيون الهولندية

Neterlands Film and Television Academy
Markenplein
1011 MV
The Neterlands

جمعية دراسات السينما ووسائل الإعلام (انظر أيضاً موقع الجمعية الإلكتروني)

Society for Cinema and Media Studies
640 Parrington Oval
Wallace Old Science Hall, Room 300
Norman, OK 73019
USA
(see also the Society for Cinema and Media Studies website:
http://www.cmstudies.org)

معهد الأفلام السويدي

Svenska Filminstitutet
Borgvägen 1-15
115 53 Stockholm
Sweden



قائمة مراجع

هذه القائمة تجمع معاً جميع الكتب والمقالات التي وردت في نهاية كل فصل[١].

أيان أيتكن، **الفيلم والإصلاح**

Aitken, Ian, *Film and Reform* (London: Routledge, 1990).

دراسة متعمقة مبنية على بحث جيد تتناول حركة الفيلم الوثائقي البريطانية.

تشارلز [ريك] أولتمان ، نحو علم تاريخي للفيلم الأمريكي

Altman, Charles [Rick], Towards a historiography of American film, *Cinema Journal*, 16, 2, (1977), pp. 1-25.

موجز لا يقدّر بثمن لمختلف المداخل التي اتُبِعَت في دراسات الأفلام.

تشارلز [ريك] أولتمان، **الفيلم / الجنس الفيلمي**

Altman, Charles [Rick], *Film/Genre*, (London: British Film Institute, 1999).

---

(١) القائمة مرتبة هجائياً حسب الاسم الأخير للمؤلف أو المحرر باللغة الإنجليزية.

كتاب هام يتمتع بفضيلة أنه مرتَّب حول سلسلة من المسائل المتعلقة بدراسة الأجناس. وإضافة إلى ذلك، فإن هذه المسائل مبينة في عناوين الفصول الاثني عشر. على سبيل المثال: "من أين تأتي الأجناس؟" و"هل الأجناس ثابتة؟" و"لِمَ تُمزَج الأجناس أحياناً؟" و"ما الدور الذي تلعبه الأجناس في عملية المشاهدة؟" و"ما الذي يمكن أن نتعلمه عن الأمم من الأجناس؟"

ج. دَدلي أندرو، **النظريات الرئيسية للأفلام**

Andrew, J Dudley, *The Major Film Theories* (New York: Oxford Press University, 1976).

هذا الكتاب هو الأسهل متناولاً كمقدمة إلى عمل الشكليين (هيوغو منستبرغ Hugo Münsterberg، رودولف آرنهايم Rudolf Arnheim، سيرجي أيزنشتاين، بيلا بالاز Bella Balazs)، والواقعيين (سيغفريد كراكور، أندريه بازان)، وكذلك نظريات الفيلم التي وضعها جان متري Jean Mitry وكريستيان مِتز وأميديه آيفر Amédèe Ayfre وهنري آغِل Henri Agel.

رودولف آرنهايم، **الفيلم كفنّ**

Arnheim, Rudolf, *Film as Art* (London: Faber and Faber, 1958).

بيان آرنهايم كمنظّر شكلي حول نظرية الأفلام.

أندريه بازان: **أورسون ويلز: نظرة ناقدة**

Bazin, André, *Orson Welles: A Critical View* (California: Acrobat Books, 1991).

تحليل موجز ونَيِّر لأفلام ويلز الأولى. بالنسبة إلي هذا الكتاب يحتوي على أوضح دفاع لبازان عن أساليب اللقطة الطويلة زمنياً واستخدام البؤرة العميقة؟

أندريه بازان، **ما هي السينما؟** مجلدان

Bazin, André, *What Is Cinema?*, 2 volumes (Berkeley: University of California, 1967, 1971).

مجموعة ثرية من مقالات بازان التي تدافع عن جماليات الفيلم من وجهة النظر الواقعية.

ديفيد بوردوِل، **السرد في الفيلم القصصي**

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film* (London: Routledge, 1985).

كتاب طويل وواسع النطاق يبحث في كيفية فهم المُشاهدين للفيلم الروائي، وأيضاً في صيغ السرد التاريخية المختلفة (سينما هوليوود، السينما الفنية، السينما السوفييتية، أفلام جان لوك غودار Jean-Luc Godard).

ديفيد برودول، **صنع المعنى: الاستدلال والبلاغة في تفسير السينما**

Brodwell, David, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989).

دراسة متعمقة عن كيفية تفسير الأفلام.

ديفيد بوردوِل وجانيت ستيغر وكريستين تومبسون، **سينما هوليوود الكلاسيكية: أسلوب الأفلام وصيغة الإنتاج حتى ١٩٦٠**

Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (London: Routledge, 1985).

الدراسة المرجعية ذات الوزن الثقيل وغير القابلة للنقاش لسينما هوليوود الكلاسيكية، التي تغطي تاريخ أسلوب الأفلام وتقنيتها وصيغة إنتاجها.

إدوار برانيغان، **استيعاب الحكاية، والفيلم**

Branigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film* (London: Routledge, 1922).

هذا الكتاب شبيه في بعض النواحي بكتاب بوردوِل **السرد في الفيلم القصصي** في كونه يبحث في كيفية فهم السرد من قبل مشاهدي الفيلم. لكن كتاب برانيغان يركّز على قضايا أكثر تحديداً (مثل "مستويات السرد" و"التركيز البؤري") ويبحثها بتفصيل واسع، وهو كتاب واسع المعرفة ورفيع المستوى ومعقّد.

وارِن بَكلاند (المحرر)، **الأفلام الأحجية: الحكاية المعقدة للقصص في السينما المعاصرة**

Buckland, Warren (ed.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (Oxford: Wiley-Blackwell: 2009).

يحدد هذا المجلد "الأفلام الأحجية" المعاصرة ويحللها، وهي حلقة رائجة

من الأفلام منذ ١٩٩٠ تنبذ الأساليب الكلاسيكية في حكاية القصة وتستبدل بها أساليب معقدة. وتشمل الأفلام **الطريق الضائع** و**التذكار** وسيناريوهات تشارلي كوفمان Charlie Kaufman **اركضي يا لولا اركضي**، و**قضايا جهنمية**، و**٢٠٤٦**، و**نهر سوزو**، و**اليوم الذي سقط فيه خنزير في البئر**، و**الفتى الكبير**.

وارِن بَكلاند، **من إخراج ستيفن سبيلبيرغ: أطروحة حول العناصر الشعرية في الفيلم الشديد النجاح في هوليوود المعاصرة.**

Buckland, Warren, *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster* (New York and London: Continuum, 2006).

أقوم في هذا الكتاب ببحث ممارسات سبيلبيرغ في صنع الأفلام: الخيارات التي يختارها في وضع آلة التصوير وتحريكها وتأطير اللقطات وإعاقة الحدث ومونتاج المَشاهد وتصميم الصوت والتحكم بتدفق معلومات القصة من خلال عدد كبيرمن أساليب السرد.

جاكي بيارز، **كل ما تسمح به هوليوود: إعادة قراءة الجنس في ميلودراما العقد السادس من القرن العشرين**

Byars, Jackie, *All That Hollywood Allows: Re-Reading Gender in 1950s Melodrama* (London: Routledge, 1991).

قراءة أنثوية للميلودراما من العقد السادس في القرن العشرين، خاصة أفلام دوغلاس سيرك **استحواذ رائع** و**مكتوب على الريح** و**تقليد للحياة** وأفلام جيمس دين James Dean الميلودرامية الذكورية: **ثائر بلا قضية** و**شرقي عدن** و**العملاق**.

جون كوغي (المحرر)، **نظريات التأليف**

Caughie, John (ed.), *Theories of Authorship* (London: British Film Institute, 1981).

عينة من المقالات تمثّل المدارس المختلفة في "الإبداع"، على الرغم من أن كوغي أعطى نفسه الحرية في القطع من بعض المقالات، وفي بعض الأحيان قطعاً عنيفاً.

ستانلي كافِل، **مناقشة الدموع: ميلودراما هوليوود عن المرأة المجهولة**

Cavell, Stanley, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

دراسة كافل الغريبة (وغير المتناسقة في كتابتها) للجنس الفيلمي الذي عمَّده باسم ميلودراما المرأة المجهولة.

روجر كوك وغيرد غيمندن (المحرران)، **سينما ويم وندرز: الصورة والحكاية وحالة ما بعد الحداثة**.

Cook, Roger and Gerd Gemünden (eds.), *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative , and the Postmodern Condition* (Michigan: Wayne State University Press, !997).

مجموعة من المقالات واسعة النطاق تصلح كمقدمة لسينما وندرز وأيضاً كمناقشة تفصيلية لأفلام معينة (بما فيها **حتى نهاية العالم** و**أجنحة الرغبة**).

جون كوبجِك (المحررة)، **ظلال من الأسود**

Copjec, Joan (ed.), *Shades of Noir* (London: Verso, 1993).

هذه المجموعة المستنيرة من الناحية النظرية تعيد تقييم الفيلم الأسود بصفته جنساً، وتطرح مقولة أن إعادة تقييم من هذا القبيل ضرورية لسببين: عودة الفيلم الأسود للظهور في هوليوود المعاصرة والشعور القلق بأن الفيلم الأسود لم يخضع للمناقشة الكافية أصلاً.

جون كورنر، **فن السجلّ: مقدمة نقدية إلى الفيلم الوثائقي**

Corner, John, *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary* (Manchester: Manchester University Press, 1996).

حالات دراسية سهلة الفهم للأفلام الوثائقية الكلاسيكية من العقد الرابع إلى العقد التاسع من القرن العشرين. نقطة بداية جيدة لكل من يريد المضي في دراسة الفيلم الوثائقي.

تيموثي كوريغان، **دليل موجز للكتابة عن الأفلام**

Corrigan, Timothy, *A Short Guide to Writing About Film*, Fourth Edition (New York: HarperCollins, 2000).

دليل مختصر وعملي للطلاب عن كيفية الكتابة عن الأفلام، من تسجيل الملاحظات أثناء العرض إلى أسلوب كتابة المقالة وبنيتها.

ماري آن دون، **الرغبة في الرغبة: فيلم المرأة في العقد الخامس من القرن العشرين**

Doane, Mary Ann, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s* (London: Macmillan, 1988).

كتاب دون هو دراسة راقية وواضحة لأربعة أنواع من أفلام المرأة في العقد الخامس من القرن العشرين، وهي الأفلام التي تسودها مواضيع طبية، والميلودراما الأمومية، وقصة الحب الكلاسيكية، وفيلم المرأة الشديدة التوتر.

جان دوشيه، **ألفرد هتشكوك**

Douchet, Jean, *Alfred Hitchcock* (Paris: 1967; Cashier du Cinema, 1999).

سيرجي ايزنشتاين، **كتابات، المجلد الأول: ١٩٢٢-١٩٣٤**

Eisenstein, Sergei, *Writings, Volume 1: 1922-1934* (ed. and trans. Richard Taylor) (London: British Film Institute, 1988).

المجلد الأول من ثلاثة مجلدات رسمية تضم مجموعة مقالات ايزنشتاين.

توماس إلسيسر ووارِن بَكلاند، **دراسة الفيلم الأمريكي المعاصر: دليل إلى تحليل الأفلام**

Elesaesser, Thomas and Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis* (London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2002).

يبحث الفصل الثالث ترتيب المَشاهد ويبحث الفصل السابع أندريه بازان.

كريستين غلِدهيل (المحررة)، **الدار هي حيث يكون القلب: دراسات في الميلودراما وفي أفلام المرأة**

Gledhill Christine, *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (London: British Film Institute, 1998).

مجموعة رشيمية من المقالات (الصعبة أحياناً) التي تبحث في الميلودراما، بما فيها مقالة توماس إلساسر التأسيسية: "حكايات من الصخب والغضب: ملاحظات حول الميلودراما العائلية."

سيدني غوتليب (المحرر)، **هتشكوك عن هتشكوك**

Gottlieb, Sidney (ed.), *Hitchcock on Hitchcock* (Berkley: University of California Press; London: Faber and Faber, 1995).

مجموعة شاملة من كتابات ألفرد هتشكوك عن السينما.

باري كيث غرانت (المحرر)، **كتاب قراءة عن أجناس الأفلام**

Grant, Barry Keith (ed.), *Film Genre Reader* (Texas: University of Texas Press, 1986).

مجموعة شاملة مكونة من أربع وعشرين مقالة، مقسمة تقسيماً متساوياً بين المداخل النظرية ودراسات الأجناس المفردة.

ريموند ج هابرسكي، **إنه مجرد فيلم: الأفلام والنقاد في الثقافة الأمريكية**

Haberski, Raymond J, *It's Only a Movie: Films and Critics in American Culture* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001).

تقرير تاريخي تثقيفي وممتع في القراءة عن نهوض "العصر الذهبي" لنقد الأفلام الأمريكية في أمريكا الشمالية، عصر أندرو ساريس وبولين كيل في العقد السابع من القرن العشرين، مع محاولاتهما لإضفاء الاحترام الثقافي على الأفلام الرائجة. كما يرسم الكتاب انحسار العصر الذهبي في العقد الثامن.

سوزان هيوارد، **الدراسات السينمائية: المفاهيم الأساسية**

Hayward, Susan, *Cinema Studies: Key Concepts*, Third Edition (London and New York: Routledge, 2006).

هذا الكتاب المرجعي الذي لا يقدر بثمن – والذي هو أكثر من مسرد للمصطلحات – يحتوي على بنود أقصر حجماً وعلى مقالات قصيرة حول المفاهيم الصناعية والتكنيكية والنظرية التي تسود حالياً عالم دراسات الأفلام.

جيم هيلير، **دفاتر السينما: العقد السادس من القرن العشرين: الواقعية المحدثة، هوليوود، الموجة الجديدة؛ العقد السابع من القرن العشرين: الموجة الجديدة، السينما الجديدة، إعادة تقييم هوليوود**

Hillier, Jim (ed.), *Cashier du Cinéma, the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (Cambridge: Mass: Harvard University Press, 1985); *The 1960s: New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood* (1986).

المجلدان الأولان في سلسلة من ثلاثة مجلدات تحتوي مقالات نموذجية من **دفاتر السينما**. مجموعة لا غنى عنها.

جيم هيلير، **هوليوود الجديدة**

Hillier, Jim (ed.), *The New Hollywood* (New York: Continuum, 1993).

أنا مدين في حديثي عن المخرجات السينمائيات اللواتي يعملن في هوليوود للفصل المعنون "فرص غير متساوية: صانعات الأفلام" في كتاب هيلير، ص ١٢٢ – ١٤٢.

ليا جيكوبز، **أجور الخطيئة**: **الرقابة وفيلم المرأة الساقطة**: **١٩٢٨ – ١٩٤٢**

Jacobs, Lea, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film: 1928 – 1942* (Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1991).

دراسة واضحة لتصوير المرأة الساقطة في ميلودراما العقد الرابع من القرن العشرين، تبين كيف أثرت الرقابة في هذا الجنس الفيلمي.

هنري جنكنز، "الشِعْريّات التاريخية" في كتاب جوان هولوز ومارك جانكوفتش (المحرران)، **مداخل إلى الأفلام الرائجة**

Jenkins, Henry, "Historical Poetics" in Joanne Hollows and Mark Jancovich (eds), *Approaches to Popular Films* (Manchester: Manchester University Press, 1995), pp. 99-122.

يقدّم جنكنز نظرة عامة للمدخل الداخلي (أو الشعري) إلى السينما. وهو إضافة مفيدة للفصل الأول من هذا الكتاب.

ديبورا جرمين وشون ردموند (المحرران)، **سينما كاثرين بايغلو**: **منتهكة هوليوود**

Jermyn, Deborah and Sean Redmond (eds), *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor* (London: Wallflower Press, 2003).

مجموعة مقالات أكاديمية عن كاثرين بايغلو، تشتمل على دراسة مفصلة لفيلم **أيام غريبة**.

بولين كيل، **أضعته في السينما: الكتابات عن الأفلام ١٩٥٤ – ١٩٦٥**

Kael, Pauline, *I Lost It at the Movies: Film Writings 1954-1965* (London: Marion Boyars, 1994).

كتاب كيل الأول (الذي نشر في الأصل عام ١٩٦٥)، وهو يحتوي على مراجعات وعلى مقالات استفزازية عن الأفلام.

إ. آن كابلان (المحررة)، **المرأة في الفيلم الأسود**

Kaplan, E Ann (ed.), *Women in Film Noir*, Second Edition (London: British Film Institute, 1998).

هذا هو الدليل الموثوق عن طريقة تمثيل النساء في الفيلم الأسود. وهو موجز وواضح وسهل الفهم. مرجع لا غنى عنه.

باربرا كلنغر، **ميلودراما والمعنى: التاريخ والثقافة وأفلام دوغلاس سيرك**

Klinger, Barbara, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

تنظر كلنغر إلى طريقة الترويج لأفلام دوغلاس سيرك وبحثها في المراجعات ومن قبل المعجبين والأكاديميين، وتدرس بالتفصيل صورة روك هدسون النجومية.

كريستينا لين، "من **عديم الحب** إلى **نقطة الانكسار**: مسار كاثرين بايغلو في معمعة العمل،" **مجلة السينما**

Lane, Christina, From *The Loveless* to *Point Break*: Kathryn Bigelow's trajectory in action, *Cinema Journal*, 37, 4 (1998), pp. 59 – 81.

فحص علمي لأول أربعة أفلام في مسار بايغلو المهني، وهو يركز على قضايا الجنس (من حيث الذكورة والأنوثة).

ديفيد لينش وباري غيفورد، **الطريق الضائع** (سيناريو)

Lynch, David, and Barry Gifford, *Lost Highway* [script] (London: Faber and Faber, 1997).

أليسون مكمان، **أليس غاي بلانشيه: حالمة السينما الضائعة**

McMahan, Alison, *Alice Guy Blanché: Lost Visionary of the Cinema* (New York: Continuum, 2002).

تاريخ مفصل لعمل أول امرأة تعمل صانعة للأفلام.

ستيف نيل، **الجنس الفيلمي وهوليوود**

Neale, Steve, *Genre and Hollywood* (London and New York: Routledge, 2000).

يوفر هذا الكتاب استقصاء مفصلاً للكتابات الموجودة عن الأجناس، بالإضافة إلى تقرير جديد عن الفيلم الأسود والميلودراما. وهو مرتب ضمن

ثلاثة أقسام متميزة أحدها عن الآخر: ١) تعاريف الأجناس ومفاهيمها؛ ٢) فحص شامل عن جميع الأجناس الرئيسية؛ ٣) نظريات ووصف وتقارير صناعة السينما عن الأجناس الهوليوودية.

ستيف نيل، "ميلودراما والدموع،" مجلة **الشاشة**

Neale, Steve, Melodrama and tears, *Screen*, 27, 6 (1986), pp. 6-23.

مقالة هامة تشرح السبب في أننا نبكي حين نشاهد الميلودراما.

بيل نيكولز، **حدود ضبابية: مسائل المعنى في الثقافة المعاصرة**

Nichols, Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1994),

مجلد مرافق لكتاب **تصوير الواقع**، يقدّم حالات دراسية (شريط فيديو رودني كينغ[١]، وتلفزيون الواقع، وفيلم **إضراب** ايزنشتاين، وفيلم **جون فيتزجرالد كنيدي** لأوليفر ستون، والأفلام الوثائقية الأدائية). وهو مثل **تصوير الواقع** كتاب صعب لكنه مهم.

بيل نيكولز، **تصوير الواقع**: **قضايا ومفاهيم في الفيلم الوثائقي**

Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1989).

---

(١) Rodney King عامل بناء أمريكي أسود تعرض للضرب من قبل شرطة لوس أنجلس، وتمكن أحد المشاهدين من تسجيل ما حدث على شريط فيديو.

كتاب مهم لكنه مكتوب كتابة مكثفة. وقد استُخْدِمَ الفصل الخاص بصيغ التمثيل الوثائقية كأساس للفصل الخامس. وكان هدفي هو جعل هذا الفصل المهم من كتاب نيكولز سهل الفهم للقارئ العادي.

ر. بارتون بالمر (المحرر)، **مناظير الفيلم الأسود**

Palmer, R Barton (ed.), *Perspectives on Film Noir* (New York: G K Hall & Co., 1996).

تعيد هذه المجموعة نشر مجموعة جيدة الاختيار من المقالات الفرنسية والأنغلو-أمريكية التي كانت الأولى في تحديد الفيلم الأسود على أنه أسلوب أو جنس متميز في صنع الأفلام.

فكتور بركنز، **الفيلم بصفته فيلماً: فهم الأفلام والحكم عليها**

Perkins, Victor, *Film as Film: Understanding and Judging Movies* (Harmondsworth: Penguin Books, 1972; New York: Da Capo Press, 1993).

كتاب مهم عن نقد الأفلام الروائية وتقييمها. ويجمع بركنز بين مداخل الواقعيين والشكليين (انظر الفصل الأول من هذا الكتاب) بطرح مقولة إن الفيلم هو وسيلة هجينة، تتألف من نزعات واقعية وشكلية في الوقت نفسه. ولكي يُقَيَّم الفيلم أنه فيلم جيد فإنه يجب أن يحقق توازناً بين الواقعية والشكلية. وحسب قول بركنز، يمكن للفيلم أن يحقق هذا التوازن بأن ينتج أولاً صوراً تلتزم بالمبادئ الواقعية حول الصدقية (أي حول الأمانة في نقل الحياة الواقعية)، وثانياً بإضافة معان رمزية (أو شكلاً ذا مغزى) إضافة غير متطفلة على الصور الواقعية.

إريك روميه وكلود شابرول، **هتشكوك: أول أربعة وأربعين فيلماً**

Rohmer, Eric, and Claude Chabrol, *Hitchcock: The First Forty-Five Films* (New York: Ungar, 1979).

أول دراسة لأفلام ألفرد هتشكوك في كتاب كامل، نُشر أول مرة بالفرنسية عام ١٩٥٧، وهو من تأليف كاتبين بارزين من **دفاتر السينما**.

وليام روثمان، **أفلام وثائقية كلاسيكية**

Rothman, William, *Documentary Film Classics* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997).

يحتوي هذا الكتاب على سلسلة من القراءات المفصلة والمحكمة لعدد مختار من الأفلام الوثائقية المهمة والمعروفة جيداً: **نانوك الشمالي** (روبرت فلاهرتي Robert Flaherty، ١٩٢١)، و**أرض بلا خبز** (لويس بونوِل Luis Buñuel، ١٩٣٢)، و**ليل وضباب** (ألان رينيه Alain Resnais، ١٩٥٥)، وتاريخ صيف (روش Rouch وموران Morin، ١٩٦١)، و**عيد أم سعيد** (رتشارد ليكوك Richard Leacock وجويس تشوبرا Joyce Chpra، ١٩٦٣)، و**لا تلتفت إلى الخلف** (د. أ. بينيبيكر D A Pennebaker، ١٩٦٧).

باري سولت، **أسلوب الأفلام وتقنيتها: تاريخ وتحليل**، الطبعة الثانية

Salt, Barry, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Second edition (London, Starword, 1992).

البحث الذي جرى لإعداد هذا الكتاب استثنائي وهو ببساطة مذهل. فقد قام سولت حرفياً بتحليل آلاف الأفلام لقطة بعد لقطة من كل عقد في تاريخ السينما، حيث يبرز الحدود الأسلوبية لكل لقطة ومشهد، ويقدم المعلومات

بشكل إحصائي (بما في ذلك مخططات بيانية لمقاييس اللقطات). كما أن هذه الكتاب مليء بمعلومات عن تاريخ تقنية الأفلام.

أندرو ساريس، **السينما الأمريكية: المخرجون والاتجاهات، ١٩٢٩ – ١٩٦٨**

Sarris, Andrew, *The American Cinema: Directors and Directions: 1929 – 1968* (New York: Da Capo Press, 1996).

هذا الكتاب الذي نُشر أول مرة عام ١٩٦٨ ولحسن الحظ أعادت دار دي كابو نشره، هو إنجيل الدراسات عن المبدعين. وقد تكون التصنيفات الأحد عشر التي يصنف ساريس بها المخرجين (مثل "أقل مما تراه العين" و"افسح مجالاً للمهرجين!") مضحكة إلى حد ما، لكن طول الكتاب الذي يعادل طول معجم والمقالات الصغيرة عن المخرجين – الأمريكيين في معظمهم – لا تقيّم بثمن.

ستيفان شارف، **عناصر السينما: نحو نظرية عن التأثير السينمائي الجمالي**

Sharff, Stefan, *The Elements of Cinema Towards a Theory of Cinethetic Impact* (New York: Columbia University Press, 1982).

دراسة موجزة وتثقيفية عن البنية السينمائية من خلال تحليل دقيق لعدة مَشاهد هامة من الأفلام.

مارك شيفاس، "طريقة مانيلي،" مجلة **الفيلم**

Shivas, Mark, Minneli's method, *Movie*, 1 (1962), pp. 17 – 18.

يفحص شيفاس الطريقة التي تسمو فيها أفلام مينيلي فوق سيناريوهاتها من خلال ترتيب المشهد.

غرِغ تيلر، **فنانون بين الجمهور: الجماعات المتحمسة وجماعات الرأي والنقد السينمائي الأمريكي**

Taylor, Greg, *Artists in the Audience: Cults, Camp, and American Film Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1999).

هذا الكتاب يكمل على نحو لطيف كتاب هابرسكي (الذي ورد وصفه أعلاه). يقدم تيلر تاريخاً انتقائياً لعدد من النقاد السينمائيين في أمريكا الشمالية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وخاصة ماني فاربر Manny Farber وباركر تايلر Parker Tyler، اللذين أجازا إبداعياً الأفلام الرائجة كشكل معاصر من أشكال الفن. وحسب قول تيلر، "بدءاً من العقد الخامس من القرن العشرين لعب نقاد طلائعيون أساسيون دور الرواد لنماذج جديدة من تقدير الأفلام، مبرهنين على رؤية للناقد كفنان مبدع، وليس قاضياً يحكم عن بعد: وأصبح الآن بالإمكان ربط حتى الأفلام التي لا تبدو استثنائية بالمعايير الجمالية الرفيعة المستوى" (ص ٧). ويقول تيلر إن هؤلاء النقاد الطلائعيين لم يكونوا مهتمين بتقديم مراجعاتهم كي تكون دليلاً استهلاكياً للأفلام (أي مراجعات كدعاية) بل استجابة إبداعية للأفلام (مراجعة الأفلام كنشاط كتابي).

كريستين تومبسون، **رواية القصة في هوليوود الجديدة: فهم الأسلوب السردي الكلاسيكي**

Thompson, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999).

سبر مفصل للأساليب السردية المستخدمة في أفلام هوليوود المعاصرة. تطرح تومبسون فكرة أن أفلام هوليوود المعاصرة تستخدم أساليب سردية مشابهة لما يستخدم في أفلام هوليوود الكلاسيكية (العقد الثالث إلى العقد السادس من القرن العشرين) –وهي أساليب تستمر في تقديم حكايات واضحة موحّدة. ثم تقدّم تحليلات مفصّلة لعشرات أفلام هوليوودية معاصرة، تتراوح بين **الكائن الفضائي** و**عودة إلى المستقبل** و**البحث عن تشرين الأول الأحمر**.

كريستين تومبسون وديفيد بوردوِل، **تاريخ الفيلم**: **مقدمة**

Thompson, Kristin, and David Bordwell, *Film History: An Introduction*, Second Edition (Boston: McGraw-Hill, 2003).

تاريخ تومبسون وبوردول الشامل للسينما العالمية.

فرانسوا تروفو، "نزعة معينة في السينما الفرنسية" في كتاب بيل نيكول (المحرر)، **تحركات وطرق**

Trauffaut, François, "A Certain Tendency of the French Cinema" in Bill Nichol (ed.), *Moves and Methods* (Berkeley: University of California Prerss, 1976), pp. 224 – 37.

هجوم تروفو الشهير وموضع الجدل على "تراث الجودة" الفرنسي وترويجه لفكرة مخرج الأفلام بصفته مبدعاً.

فرانسوا تروفو، **هتشكوك**

Truffaut, François, *Hitchcock* (Simon and Schuster, 1967).

أكثر الكتب التي تتناول ألفرد هتشكوك شهرة، وهو مبني على أكثر من خمسين ساعة من المقابلات بين تروفو وهتشكوك.

جينيت فنسندو، **موسوعة السينما الأوروبية**

Vincendeau, Ginette (ed.), *Encylopedia of European Cinema* (London: Cassell, 1995).

كتاب مرجعي شامل ومثقّف فيه قدر خفيف من التحيز للسينما الفرنسية. والبنود الأطول قيّمة على نحو خاص.

مايكل ووكر، **موضوعات هتشكوك**

Walker, Michael, *Hitchcock's Motifs* (Amesterdam: Amesterdam University Press, 2005).

يبذل المؤلف جهداً كبيراً في تعداد الأفكار والموضوعات التي تتكرر في أفلام ألفرد هتشكوك.

بيتر وولن، **الإشارات والمعنى في السينما**

Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Second Edition (London: Secker and Warburg, 1972).

هذا كتاب أساسي في تاريخ دراسات الأفلام. فقد كان وولن أول كاتب يقدم شرحاً نظرياً رفيع المستوى باللغة الإنجليزية لسيرجي أيزنشتاين، وعلم الإشارات الفيلمية، ونسخة بنيوية من النقد الإبداعي.

روبين وود، **أفلام هتشكوك**

Wood, Robin, *Hitchcock's Films* (London: Zwemmer, 1965).

دراسة وود الإبداعية الشهيرة عن هتشكوك، وقد خضعت هذه الدراسة عدة مرات للتنقيح والإضافات منذ نشرها لأول مرة عام ١٩٦٥.

قائمة بالمصطلحات السينمائية
الواردة في الكتاب وترجمتها

(المصطلحات مرتبة أبجدياً حسب التسمية الإنجليزية)

abstract	تجريدي
abstract shot	لقطة تجريدية
action	الحدث
action line	خط الحدث
action sequence	مقطع حركة
aesthetics	جماليات
allegorical	رمزي، مجازي
allegory	قصة رمزية
Art Director	المدير الفني
associations	تداعيات
audition	تجربة أداء
auteur	مبدع
auteur criticism	النقد الإبداعي
auteur policy (*la politique des auteurs*)	سياسة المبدعين
auteur theory	نظرية المبدع
auteurist	أحد أتباع المدرسة الإبداعية
auteurship	الإبداع

axis	محور
background	خلفية (الصورة)
backlighting	إضاءة خلفية
bleaching	تبييض
Cahier de Cinéma	**دفاتر السينما**
casual acting	التمثيل بلا تكلف
chronological order	التسلسل الزمني
chronology	التسلسل الزمني
cliché	كليشيه
close-up	لقطة مقربة
coherence	ترابط
contextual criticism	النقد السياقي
continuity editing	مونتاج التتابع
contrast	تباين
costume drama	دراما الأزياء
cut	قطع
dangling cause	سبب سائب
deep focus	البؤرة العميقة
desaturation	عدم إشباع
detective film	فيلم بوليسي
diagonal shot	لقطة قُطرية
dialogue	الحوار
dialogue hook	خُطّاف الحوار
diegesis	مدار الحَدَث
diegetic sound	صوت مدار الحَدَث

directional continuity	الاستمرار في الاتجاه
dissolve	يبهت، يتلاشى تدريجياً
dominant character	الشخصية الطاغية
double exposure	صورة مركّبة
drama	دراما
dramatic	درامي
editing, montage	مونتاج
exploitation movie	فيلم استغلالي
exposition	البيان التفسيري الابتدائي
expository	التفسيري
expressive potential	الإمكانية التعبيرية
external approach	مدخل خارجي
eyeline match, the	مطابقة اتجاه النظر
fade off, fade out	اضمحلال تدريجي
fade up	ظهور تدريجي
fallen woman film	فيلم المرأة الساقطة
fast motion	الحركة السريعة
femme fatale	المرأة المغوية
film development	تظهير الفيلم
film noire	الفيلم الأسود
film scholar	عالِم (دارس) أفلام
film student	دارس أفلام
film's design	تصميم الفيلم
flashback	عودة إلى الماضي
focalization	التركيز البؤري

foreground	مقدمة (الصورة)
formalists, the	الشكليون
frame	إطار
framing	تأطير
genre	جنس
genre film	أفلام الأجناس
head-on shot	لقطة مواجهة
high camera angle	زاوية آلة التصوير المرتفعة
Hollywood studio system, the	نظام الاستوديوهات في هوليوود
homogeneity of space	تجانس المكان
horror film	فيلم رعب
imitation	محاكاة
informed	مستنير
interactive	متفاعل
internal approach	مدخل داخلي
journalism of opinion	صحافة الرأي
journalism of taste	صحافة الذوق
jump cut	قطع قافز
large-scale properties	الخصائص الواسعة المدى
linear	خطي
long shot	لقطة طويلة
long take	لقطة طويلة زمنياً
low camera angle	زاوية منخفضة لآلة التصوير
macro properties	الخصائص الكبرى
match on action cut, the	قطع المطابقة مع الحدث

medium shot	لقطة متوسطة
melodrama	ميلودراما
melodrama of the unknown woman	ميلودراما المرأة المجهولة
metteurs-en-scèn	مرتّب مشاهد، مخرج
micro properties	الخصائص الصغرى
middle-ground	وسط (الصورة)
mise-en-scéne	ترتيب المشهد
mise-en-shot	ترتيب اللقطة
mode of production	صيغة الإنتاج
montage	المونتاج التركيبي
mood lighting	إضاءة مزاجية
musical	فيلم موسيقي غنائي
mystery	فيلم غامض
narration	سرد
narrative	سردي
narrative film	فيلم روائي
narrative structure	البنية السردية
New Wave	الموجة الجديدة
non-bleaching	وقف التبييض
non-linear	غير خطي
observational	المُراقِب
obstacle	عقبة
omniscient narration	السرد الشامل المعرفة
optics	بصريات
orientation	توجيه

pace of editing	إيقاع المونتاج
paranoid woman film	فيلم المرأة الشديدة التوتر
parody	محاكاة ساخرة
pedestrian rendition	فيلم مبتذل
performative	الأدائي
perspective	منظور
photochemistry	الكيمياء الفوتوغرافية
point of view	نقطة الرؤية، وجهة النظر
point-of-view cutting	مونتاج وجهة النظر
point-of-view shot	لقطة وجهة النظر
production designer	مصمم إنتاج
prologue	مقدمة
props	أدوات مساعدة
proscenium	مقدمة خشبة المسرح
psychological drama	الدراما النفسية
quality tradition	تراث الجودة
reaction shot	لقطة رد فعل
realists, the	الواقعيون
recording capacity	القدرة التسجيلية
reflexive	الانعكاسي
restricted narration	السرد المقيد
reverse motion	حركة عكسية
review	مراجعة
reviewer	مراجع
romantic	رومانسي

saturated	مُشبع
scene	مشهد
scenic space	مساحة مشهدية
set	مشهد التصوير
set design	تصميم مشهد التصوير
setting	خلفية (مكان وزمان الحدث)
shot scale	مقياس اللقطة
significant form	شكل ذو مغزى
silver retention	الحفاظ على الفضة
slasher film	فيلم من أفلام الجرائم النفسية
slow motion	الحركة البطيئة
small-scale properties	الخصائص المحدودة المدى
sound stage	استوديو صوتي
soundtrack	المَدْرَج الصوتي
space	مساحة
spatial	مكاني
spectator	مُشاهد
staging	إعداد المسرح
state of equilibrium	حالة استقرار
stereo sound	صوت ستريو
storyboarding	الرسم المسبق (للمَشاهد)
strobe lighting	إضاءة وامضة
structure	بنية (ج. بُنى)
stylistic option	خيار أسلوبي
superimposed	مركّب

surround sound	صوت متعدد المكبرات
suspense	التشويق (الإثارة)
synthetic, constructed space	مساحة صنعية مركَّبة
technique	أسلوب، أسلوب فني
temporal	زماني
three-dimensional character	شخصية ثلاثية الأبعاد
thriller	فيلم إثارة
tracking shot	لقطة تتبعية
turning point	نقطة انعطاف
two-dimensional character	شخصية ثنائية الأبعاد
unity of space	وحدة المكان
unity of time	وحدة الزمان
very long shot	لقطة طويلة جداً
visual style	الأسلوب البصري
voice-of-God	صوت سلطوي
voice-over	صوت مُضاف
well-rounded character	شخصية متكاملة الجوانب
western	فيلم من أفلام الغرب



قائمة بأسماء الأفلام الواردة
في الكتاب وترجمتها

(الأفلام مرتبة أبجدياً حسب التسمية الإنجليزية)

2046	**٢٠٤٦**
39 Steps, The	**التسع والثلاثون خطوة**
8½	**8 ½**
A Happy Mother's Day	**عيد أم سعيد**
A. I.: Artificial Intelligence	**إيه آي: الذكاء الاصطناعي**
Abyss, The	**الهاوية**
Accused, The	**المتهمون**
Alice in the Cities	**أليس في المُدُن**
Alice in Wonderland	**أليس في أرض العجائب**
Alien	**الكائن الفضائي**
Alien Resurrection	**بعث الكائنات الفضائية**
Aliens	**الكائنات الفضائية**
American Friend, The	**الصديق الأمريكي**
An Imitation of Life	**تقليد للحياة**
Ann Vickers	**آن فيكرز**
Anna Karnina	**أنا كارنينا**
Baby Face	**الوجه الطفولي**

Bachelor Mother	الأم العازبة
Back Street	الشارع الخلفي
Back to the Future	عودة إلى المستقبل
Batman and Robin	الرجل الوطواط وروبين
Battle of Algiers, The	معركة الجزائر
Before Sunrise	قبل الشروق
Between the Lines	بين السطور
Big Girls Don't Cry… They Get Even	البنات الكبار لا يبكين، بل ينتقمن
Big Sleep, The	النوم الكبير
Bigamist, The	متعدد الزوجات
Birds	الطيور
Blade Runner	مطارد النسخ الصنعية
Blonde Venus	فينوس الشقراء
Blood Simple	ببساطة الدم
Blue Steel	الفولاذ الأزرق
Blue Velvet	المخمل الأزرق
Bobby Deerfield	بوبي ديرفيلد
Body Heat	حرارة الجسد
Bowling for Columbine	لعب البولنغ من أجل كولومباين
Breakdown	انهيار
Breathless (A bout de souffle)	منقطع الأنفاس
Cabinet of Dr. Caligari, The	خزانة الدكتور كاليغاري
Camille	كاميل
Casablanca	كازابلانكا
Chinatown	تشايناتاون

Christopher Strong	كريستوفر سترونغ
Chronicle of a Summer	تاريخ صيف
Citizen Cane	المواطن كين
City of Lost Children	مدينة الأطفال الضائعين
Coalface	الوجه الفحمي
Craig's Wife	زوجة كريغ
Crash	ارتطام
Crossing Delancey	عبور ديلانسي
Crying Game, The	لعبة البكاء
Dance, Girl, Dance	ارقصي أيتها الفتاة، ارقصي
Dante's Peak	قمة دانتي
Day a Pig Fell into a Well, The	اليوم الذي سقط فيه خنزير في البئر
Dead Men Don't Wear Plaid	الرجال الميتون لا يرتدون ملابس ذات نقوش مربعة
Delicatessen	دكان الأطعمة الفاخرة
Desperately Seeking Susan	الاستماتة في البحث عن سوزان
Dial M for Murder	جريمة قتل عبر الهاتف
Don't Look Back	لا تلتفت إلى الخلف
Douce	طازجة
Drifters	المنجرفون
Duel	مبارزة
East of Eden	شرقي عدن
English Patient	المريض الإنجليزي
Event Horizon	أفق الأحداث
Evita	إيفيتا

For Love of the Game	حباً باللعبة
Forbidden Games (Jeux Interdits)	ألعاب ممنوعة
Four Horsemen of the Apocalypse, The	فرسان الرؤيا الأربعة
French Cancans	الكانكان الفرنسية
Gaslight	نور الغاز
Giant	العملاق
Gilda	غيلدا
Goalkeeper Fear of the Penalty, The	خوف حارس المرمى من ضربة الجزاء
Gone with the Wind	ذهب مع الريح
Great Gatsby, The	غاتسبي العظيم
Grifters, The	الغشاشون
Hester Street	شارع هستر
High-School	المدرسة الثانوية
His Girl Friday	فتاته فرايداي
Hitch-Hiker, The	الراكب المتطفّل
Hulk	المسخ
Hunt for Red October, The	البحث عن تشرين الأول الأحمر
Hurt Locker, The	خزانة الألم
I Confess	إني أعترف
In Crowd, The	الجماعة الخاصة
In the Name of the Father	باسم الأب
Infernal Affairs	علاقات جهنمية
Invasion of the Body Snatcher	غزو خاطفي الأجساد

Jane Eyre	جين إير
Jaws	الفكّان
JFK	جون فيتزجرالد كنيدي
Joy Ride (aka *Road Kill*)	ركبة المتعة (قتل على الطريق)
Jules and Jim	جول وجيم
Julia	جوليا
Jurassic Park	الحديقة الجوراسية
K-19	ك - ١٩
Kalifornia	كاليفورنيا
Kill Me Again	اقتلني مرة أخرى
Killing, The	القَتْل
King Lear	الملك لير
King of Comedy, The	ملك الفكاهة
Kings of the Road	ملوك الطريق
Kiss Me Deadly	قبّلني تقبيلاً مميتاً
L A Confidential	خاص من لوس أنجلس
La Chinoise	الصينية
La Symphonie Pastorale	السيمفونية الرعوية
Lady in the Lake	السيدة في البحيرة
Land without Bread	أرض بلا خبز
Last Seduction, The	الإغواء الأخير
Lawrence of Arabia	لورنس الجزيرة العربية
Le Gai Savior	المنقذ المرح
Le Weekend	عطلة نهاية الأسبوع
Les Grandes Manoeuvres	المناورات الكبرى

Letter from an Unknown Woman	رسالة من امرأة مجهولة
Lifeboat	قارب النجاة
Little Caesar	قيصر الصغير
Long Goodbye, The	الوداع الطويل
Lost Highway, The	الطريق الضائع
Lost World, The: Jurassic Park	العالم المفقود: الحديقة الجوراسية
Love Letters	رسائل حب
Loveless, The	عديم الحب
Magnificent Ambersons, The	أفراد عائلة أمبرسون الرائعون
Magnificent Obsession	الاستحواذ الرائع
Maltese Falcon, The	الصقر المالطي
Man with a Movie Camera	رجل معه آلة تصوير سينمائية
Marked Woman	المرأة الموسومة
Marnie	مارني
Meet Me in St. Louis	قابلني في سينت لويس
Memento	التذكار
Michael Collins	مايكل كولنز
Minne (Minne: L'ingénue Libertine)	مين: الخليعة الساذجة
Minority Report	تقرير الأقلية
Mountain Eagle, The	عقاب الجبل
Mr. Smith Goes to Washington	السيد سميث يذهب إلى واشنطن
Mullholand Drive	جادة ملَهولاند
Nanook of the North	نانوك الشمالي
Near Dark	مظلم تقريباً
Night and Fog	ليل وضباب

Night Mail	البريد الليلي
Ninotchka	ننوتشكا
North by Northwest	شمال – شمال غربي
North Sea	بحر الشمال
Nothing Personal	لا شيء شخصي
Notorious	سيء السمعة
Now, Voyager	الآن أيها المسافر
Oldboy	الفتى الكبير
Only Angels Have Wings	الملائكة وحدهم لهم أجنحة
Only Yesterday	البارحة فقط
Ordinary People	أشخاص عاديون
Outrage	غضب عارم
Panic Room, The	غرفة الذعر
Paris, Texas	باريس، تكساس
Passion	الهوى
Persona	الشخصية
Pet Sematary	مقبرة الحيوانات المدللة
Philadelphia Story, The	قصة فيلادلفيا
Pleasure Garden, The	حديقة الملذات
Pravda	برافدا
Psycho	سايكو
Public Enemy, The	عدو الشعب
Pulp Fiction	الروايات الرخيصة
Rambling Rose	الوردة الهائمة
Rear Window	النافذة الخلفية

Rebecca	ريبيكا
Red Rock West	غرب رِد روك
Reds	الحُمْر
Reluctant Debutant, The	الفتاة الممانعة للظهور في المجتمع
Roger and Me	روجر وأنا
Rope	الحبل
Run Lola Run	اركضي يا لولا اركضي
Saving Private Ryan	إنقاذ الجندي ريان
Schindler's List	قائمة شيندلر
Scorpio Rising	انتفاضة العقرب
Searchers, The	الباحثون
Secret Beyond the Door	السر خلف الباب
Secrets and Lies	أسرار وأكاذيب
Seven	سبعة
Slumber Party Massacre	مذبحة حفلة النوم
Smithereens	شظايا صغيرة
Some Mother's Son	ابن إحدى الأمهات
Song of Ceylon	أغنية سيلان
Spare Time	وقت فراغ
Spider-Man 3	الرجل العنكبوت ٣
Spiral Staircase, The	السلم اللولبي
Stage Fright	الخوف المسرحي
Stagecoach	عربة المسافرين
Stella Dallas	ستيلا دالاس
Strange Days	أيام غريبة

Strangers on a Train	غريبان في قطار
Strike	إضراب
Summer in the City	الصيف في المدينة
Suzhou River	نهر سوزو
Tarnished Angels, The	الملائكة الملطخون
Taxi Driver	سائق التاكسي
Terminator, The	المدمر
Them!	هُم!
Thin Blue Line, The	الخيط الرفيع الأزرق
Times of Harvey Milk, The	أوقات هارفي ميلك
To Catch a Thief	القبض على لص
Touch of Evil	لمسة من الشر
Tout Va Bien	كل شيء على ما يرام
Under Capricorn	تحت مدار الجدي
Unforgettable	عصي على النسيان
Until the End of the World	حتى نهاية العالم
Velvet Vampire	مصاصة الدم المخملية
Vent d'Est	الريح الشرقية
Watchmaker of St. Paul, The	ساعاتي القديس بولص
Weight of Water	وزن الماء
When the Worlds Collide	حين تصطدم العوالم
Where No Vultures Fly	حيث لا تطير النسور
Wild One, The	الجامح
Wings of Desire	أجنحة الرغبة
Wizard of Oz, The	ساحر أوز

Written on the Wind	**مكتوب على الريح**
Wrong Man, The	**الرجل الخطأ**
Wrong Move	**حركة خاطئة**



المحتويات

الصفحة

لمعرفة المزيد عن المؤلف يرجى زيارة موقعه:

www.warrenbuckland.com



الطبعة الأولى / ٢٠١٢م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



٢٠١٢م

سعر النسخة ٢٥٠ ل.س أو ما يعادلها